Das

Recht der Schauspieler.

Von

Dr. Max Burckhard.

Stuttgart 1896.
Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung
Nachfolger.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

I.

Die Scholastik mit ihrer Methode, einzelne Fragen durch Zusammenschleppen und Nebeneinanderstellen von allem, was irgendwann irgendwo von irgendwem über sie geschrieben wurde, zu behandeln, hat eine ganz eigentümliche, sehr belustigende Art von Litteratur auf dem Gebiete der Doktrinen aller vier Fakultäten, insbesondere auf dem der Jurisprudenz, geschaffen.

Wenn ich von einer belustigenden juristischen Litteratur spreche, so ist es zweifellos, daß ich mit dieser Litteratur nicht etwa die Dissertations- und Habilitationsschriften und sonstigen Monographien meine, mit welchen die geistigen Erben der alten Scholastiker unter unsern Doktoranden, Habilitanden und Professoren alljährlich die Bibliotheken belasten. Ich denke vielmehr an eine Reihe zur Zeit des angeblichen Ausganges der Scholastik entstandener Bücher, in welchen entweder mit köstlicher Würde die seltsamsten Fragen unter Verarbeitung eines gelehrten Apparates aus allen denkbaren geistlichen und profanen Schriften per longum et latum erörtert werden, oder in denen ein lustiger Schalk die gelehrsame Schreibweise seiner Zeit durch hämische Nachahmung persifliert: das eine und das andre mit so überwältigender Albern-

heit und so hochfeierlichem Ernste, daß wir heute manchmal nicht mehr zu unterscheiden vermögen, ob es der würzige Duft eines unverfälschten Blödsinn-Eigenbaues ist, der uns erquickt, oder ob der alte Schelm Mephisto mit einem aus dem morschen Holzwerk der Scholastik hervorgelockten Zaubertranke unsre Sinne reizt. Wurden doch die Epistolae obscurorum virorum, diese Musterbeispiele vernichtender Satire, bei ihrem Erscheinen von den Verhöhnten selbst für Geist von ihrem Geiste gehalten!

Mit besonderer Vorliebe wurden von den Juristen die auf bestimmte Klassen oder Kategorien von Personen bezüglichen Rechtsfragen in loser Nebeneinanderstellung besprochen, wobei die Zusammenfassung des vorgebrachten Gallimathias zu einem Buche oft von ganz merkwürdigen Gesichtspunkten aus erfolgte.

So ließ im Jahre 1609 der Frankfurter Professor Martin Benekendorf ein dickes Buch von tausend Seiten über das Recht der Frauen (De jure mulierum) drucken, und im Jahre 1679 erschien das herrliche Buch des edlen Henricus Kornmann, De virginum statu ac jure, zugeeignet ad Julianam Morellam virginem Hispanam, ein Buch von so sonderbarem Inhalte, daß ich, seit ich es zu lesen begonnen, die quälendsten Zweifel nicht mehr loswerden kann, ob denn Fräulein Morella, die spanische Jungfrau, durch die Dedikation dieses Buches nicht gerade in jenen Qualitäten empfindlich kompromittiert worden sei, auf deren Vorhandensein der Autor mit seiner Widmung so zartfühlend hindeutete. Im Jahre 1616 erschien ferner ein „Jus potandi oder Zech-Recht durch Blasium

Multibibum utriusque vini et cerevisiae candidatum (wie er in der Auflage von 1669 graduiert wird) aufgesetzt und jetzt aus dem Lateinischen übersetzt per Joannam Elisabetham de Schwinutzki", und lange vor unserm Romancier Julius Wolff, nämlich 1671, schrieb schon der fürstlich Braunschweig-Lüneburgsche Kammer-, Hof- und Konsistorialrat Justus Georgius Schottelius ein „Hagestolzen-Recht", dem noch 1728 ein Herr J. Paul Kreß mit einer Abhandlung „De jure hagestolziatus" nachfolgte.

Ich bin dieser Art juristischer Litteratur, als ich noch Berufsjurist war, zu meiner Erholung gern nachgegangen, und wenn ich gerade die erwähnten Bücher hervorhebe, so liegt der Grund darin, daß ich so glücklich bin, sie selbst in meiner Bibliothek zu besitzen. Als ich nun die Wage der Themis mit dem Wagen des Thespis vertauschte und in eine neue Welt blickte, ohne darum die alte völlig vergessen zu können, ging es mir oft durch den Kopf, ob denn niemand einen „Tractatus" oder „Enucleatae quaestiones" „de statu ac jure histrionum", oder „de histrionibus eorumque privilegiis" [1]), ein „Recht der Schauspieler" geschrieben habe, und da ich ein solches Büchlein nirgends zu entdecken vermochte, so können die folgenden Ausführungen, wenn sie schon zu nichts andrem taugen sollten, wenigstens eine Lücke in unsrer nachscholastischen Litteratur ausfüllen.

Ich fange natürlich mit dem römischen Recht an und zwar als alter Jurist ganz selbstverständlich mit dem heiligen Buche der Rechtsgelehrsamkeit, dem Corpus juris.

In ihm finden wir nun in der That eine Anzahl von Stellen, die der Schauspieler — histriones [2]), nach

der Art der speziellen Thätigkeit auch als comoedi, tragoedi, oder allgemein als scenici bezeichnet — und andrer verwandter Künstler, wie mimi, pantomimi, thymelici, Erwähnung machen. Aber meist nur beispielsweise, in Zusammenstellung nicht nur mit Musikern (de symphonia, symphoniaci), Ringkämpfern (de palaestra, xystici), sondern auch mit Kopisten (librarii), Thürstehern (nomenculatores), ja mit Mauleseln und Pferden aus einem Viergespann. In den Digesten werden die Schauspieler besonders in der Lehre vom Nießbrauch an Sklaven [3]) und von den schuldigen Dienstleistungen der Freigelassenen [4]), aber auch in der Lehre von der Bemessung des Schadens, welcher dadurch entstanden ist, daß eines aus mehreren zusammengehörigen Objekten schuldbar beschädigt [5]) oder in fehlerhaftem Zustande geliefert [6]) wurde, wiederholt genannt.

So bemerkt Ulpian [7]), der mit besonderer Vorliebe die Schauspieler zu Schulbeispielen nimmt, zur Illustrierung des Satzes, daß derjenige, dem Nießbrauchsrechte vermacht worden seien, das Objekt des Nießbrauches nicht mißbrauchen dürfe, es liege eine solche unerlaubte Benützung vor, wenn der mit dem Nießbrauchsrecht an einem Sklaven bedachte Vermächtnisnehmer einen Musiker als Hausknecht, einen Ringkämpfer als Kanalräumer, einen Schauspieler als Badediener verwende; dem Juristen ist es dabei natürlich nicht um den Sklaven, bezw. den Musiker, Ringkämpfer, Schauspieler zu thun, sondern um den Eigentümer, und er besorgt offenbar, der Schauspieler, der angefangen habe, ein guter Badediener zu sein, werde aufhören, ein guter Schauspieler zu sein.

So belehrt uns Julianus[8]), daß der Patron den freigelassenen Pantomimen nicht nur bei den von ihm selbst, sondern auch bei den von seinen Freunden veranstalteten Spielen zur unentgeltlichen Mitwirkung heranziehen könne, gerade so, wie ein Freigelassener, der arzneikundig ist, auch die Freunde des Patrons behandeln müsse; denn, fügt weise der Jurist hinzu, das könne man vom Patron nicht verlangen, daß er, um die Dienstleistungen des Freigelassenen in Anspruch zu nehmen, stets selbst Feste veranstalte und selbst krank werde; und dem unbemittelten Patron gestattet er sogar, die Kunstleistungen des freigelassenen Pantomimen oder Archimimen für Geld an Dritte zu verdingen[9]). Und von Paulus[10]) erfahren wir, daß wenn jemand ein Exemplar aus einer Schauspielergesellschaft, einer Musikkapelle, einem Viergespann, einem zusammengestellten Maultierpaare oder von Zwillingssklaven erschlägt, er nicht nur den Wert des erschlagenen Stückes, sondern auch die Wertverminderung ersetzen müsse, welche die andern Stücke hierdurch erlitten.

Die römischen Schauspieler waren eben in der Regel Sklaven, und wenn daher die römischen Juristen von ihnen sprechen, so sprechen sie von ihnen als Objekten, die genau so wie Pferde und Maulesel nur insoweit rechtlich in Betracht kommen, als es sich um die Interessen ihrer Herren oder andrer Herren handelt. Das Corpus juris gedenkt aber der Schauspieler auch noch in einem andern Zusammenhang, und gerade in dieser Richtung zeigt sich der tiefeinschneidende Unterschied zwischen der Auffassung der Griechen und der Römer über die Be-

deutung der Schauspielkunst und die soziale Stellung der Schauspieler.

Bei den Griechen waren die scenischen Aufführungen Staatsakte religiösen Charakters. Die dithyrambischen Chöre, welche bei den dionysischen Festen zur Aufführung gelangten, sind es, aus denen sich die Tragödie entwickelte, und aus den phallischen Liedern, welche die schwärmenden Teilnehmer der Umzüge (κῶμοι) bei den Dionysien sangen, bildete sich die Komödie heraus. Thespis war es, der zuerst auf den Gedanken kam, bei den vermutlich durch Pisistratus nach Athen verpflanzten dionysischen Lenäen den die Chorgesänge verbindenden Text durch einen Schauspieler sprechen und darstellen zu lassen [11]), und dieser Schauspieler war er selbst.

Eine Zeit lang blieb der Dichter als erster und einziger Schauspieler bei der Aufführung thätig. Den Chor hatte der Chorführer (χορηγός) auf eigene Kosten aus dem Kreise der Bürger beizustellen. Auch als seit Aeschylus (spätestens 499) ein zweiter und seit Sophokles ein dritter Schauspieler für die Darstellung vom Staate zur Verfügung gestellt wurde [12]), die Mitwirkung des Dichters als erster Schauspieler (Protagonist) aufhörte, die Regel zu sein, und aus dem Protagonisten ein Unternehmer wurde, der sich dem Staate gegenüber verpflichtete, mit zwei Gehilfen die vorkommenden Rollen gegen Honorar zu spielen, litt darunter das Ansehen der Schauspieler nicht ernstlich. Sie wurden sogar gelegentlich in Kriegsfällen als Gesandte geschickt, wie jener Neoptolemos und jener Aristodemos, von denen uns Demosthenes und Aeschines berichten [13]). Die dionysischen Künstlervereine

aber, bei welchen überhaupt nur freie Männer Mitglieder sein konnten [14]), besaßen juristische Persönlichkeit und nicht unwesentliche Privilegien. So waren ihre Angehörigen vom Kriegsdienste befreit, und Demosthenes konnte gegen Meidias zur Begründung des Vorwurfs, daß er ihm sein Amt als Chorege der Pandionischen Phyle zu erschweren gesucht, darauf hinweisen, daß dieser der Militärbefreiung seines Chorpersonals entgegenarbeitete [15]).

Wie ganz anders in Rom! Durch griechische Sklaven nach Italien gebracht, erschien die Schauspielkunst nicht als Mittel zur Erlangung von ehrenden Preisen bei nationalen Festen, sondern als eine Art des Erwerbe durch persönliche Dienstleistungen; war doch selbst der dramatische Dichter, wenn er für die Ueberlassung seiner Stücke an die Magistrate oder den Schauspielunternehmer Bezahlung annahm, gering geachtet, so daß meist nur Leute niederen Standes sich mit dem Schreiben von Schauspielen beschäftigten; so waren Livius Andronicus, der 240 v. Chr. das erste nach einem griechischen Vorbild gedichtete Drama bei den ludi Romani zur Aufführung brachte und hierdurch den Sinn für dramatische Kunst bei den Römern weckte, sowie Terentius Afer freigelassene Sklaven; Plautus schrieb als Müllerbursche seine ersten Komödien und Ennius war gemeiner Soldat und dann Privatlehrer gewesen.

Die Geringschätzung der Schauspieler kam aber bei den Römern nicht nur im gesellschaftlichen Leben zum Ausdruck, sie verkörperte sich auch in einem geradezu diffamierenden Rechtssatz. Das prätorische Edikt erklärte gewisse Klassen von Menschen für ehrlos, für mit dem

Makel der Infamie behaftet, und unter diesen neben Deserteuren, Kupplern, Dieben, Räubern alle jene, welche als Schauspieler oder Recitatoren die Bühne wirklich betraten[16]; die Bühne aber definiert der Jurist Labeo geradezu als jenen Ort, welcher zur Veranstaltung von Spielen ausersehen wird, so daß sich jemand auf ihn hinstellen und körperliche Bewegungen machen soll, um eine Schaustellung seiner selbst darzubieten.

Die Rechtsfolgen der Infamie waren sehr weitgehend, insbesondere war der Infamierte von allen Würden und Ehrenämtern[17], vom Kriegsdienste[18] und von dem Recht, vor Gericht für andre Anträge zu stellen[19], ausgeschlossen, und die Geschwister eines Testators, welcher einen Infamen als Erben eingesetzt hatte, waren berechtigt, das Testament anzufechten[20]; die Ehen von Schauspielern, Schauspielerinnen, Kindern von Schauspielern mit Senatoren und deren Kindern, Enkeln und Urenkeln waren nach der Lex Julia de maritandis ordinibus für ungültig erklärt, da man, wie der Jurist Modestin bemerkt, bei Eheschließungen auch auf den Anstand sehen müsse[21], und selbst nachträglich sollte die Ehe eines Senators oder des Sohnes, Enkels, Urenkels eines Senators gelöst werden, wenn die Frau sich der Bühne zuwende[22]. Hatte aber die Tochter eines Senators selbst sich der Schauspielkunst zugewandt, dann durfte sie sogar in ihren Neigungen bis zu einem Freigelassenen herabsteigen und diesen ehelichen, denn, bemerkt Paulus, denjenigen braucht man die Ehre nicht zu bewahren, die sich selbst so schmählich erniedrigten[23]. Ein besonderes Privilegium hatte der von einem Schauspieler oder

gewissen andern infamen Personen in seiner häuslichen Ehre betrogene Ehegatte; er durfte nämlich den Missethäter, aber nur, wenn er ihn in seinem eigenen Hause attrapierte, töten, während ihm dieses Recht nicht zustand, wenn die Sünder sich für ihre verbotene Zusammenkunft einen andern Schauplatz auserſehen hatten[24]), wobei sie nur, wenn sie recht vorsichtig sein wollten, das Haus des Vaters der Gattin vermeiden mußten: denn der hatte ein noch weiter gehendes Privilegium und durfte sowohl im Hause des Schwiegersohnes als in seinem jeden, wie der Jurist Pomponius sich feinsinnig ausdrückt, „in ipsis rebus Veneris" ergriffenen Galan kalt machen, selbst wenn dieser nicht lediglich ein Schauspieler war[25]). Von den mit der schauspielerischen Thätigkeit verbundenen Rechtsfolgen der Infamie thatsächlich befreit waren nur die Soldaten, diese sollten nämlich gleich mit dem Tode bestraft werden, wenn sie auf einer Bühne auftraten[26]).

Der Grund dieser ungünstigen Rechtsstellung der Schauspieler lag nicht so sehr in der Sittenlosigkeit des römischen Bühnenlebens, als vielmehr in dem Moment der Entgeltlichkeit der körperlichen Schaustellung; darum waren nach einem Ausspruche der Juristen Sabinus und Cassius die Kämpfer in den heiligen Wettkämpfen (athletae), da sie aus Tapferkeit rangen, der Infamie nicht verfallen, und die gleiche Begünstigung genossen auch die Choristen (thymelici) und Ringkämpfer (xystici) bei den religiösen Wettkämpfen[27]), und ebenso nach Ulpian auch die Tierkämpfer, wenn sie sich nur nicht bezahlen ließen[28]), und, was für uns von besonderem Interesse ist, nach dem Zeugnisse des Livius[29]) auch die Mitwirkenden in

den alten nationalen Volksschauspielen, den fabulae Atellanae. In diesen spielten die jungen Bürger als Dilettanten unentgeltlich, und zwar schon zu einer Zeit, in welcher die Berufsschauspieler noch ohne Masken auftraten, bereits mit Gesichtsmasken; als später die Berufsschauspieler sich auch der fabulae Atellanae bemächtigten und sie als Nachspiele zur Aufführung brachten, blieb das Privileg für die Dilettantenvorstellungen aufrecht, ohne auf die gewerbsmäßigen Darstellungen von Atellanen übertragen zu werden.

Das römische Recht hielt zähe an der Infamie der Schauspieler fest; erst unter den Kaisern Diocletian und Maximinian finden wir ausgesprochen, daß Personen, welche nur während ihrer Minderjährigkeit die Bühne betraten, der Infamie nicht verfallen sein sollen[30]), und noch eine Konstitution des Kaisers Konstantin vom Jahr 336[31]) erklärt Senatoren und gewisse andre Würdenträger für infam, wenn sie Kinder, die ihnen eine Schauspielerin oder die Tochter einer Schauspielerin geboren hatte, zu legitimieren suchen, und ordnet an, daß alles, was sie einer derartigen Person, die sie etwa zur Gattin genommen, zugewendet, dieser, nötigenfalls unter Anwendung der Tortur, weggenommen werden solle. Erst Kaiser Justinus[32]) eröffnet Schauspielerinnen, „welche ihren schimpflichen Beruf aufgaben und anständig wurden“[33]), wie er sich ausdrückt, und den Töchtern solcher Geretteter die Möglichkeit, eine legitime Ehe auch mit Würdenträgern einzugehen, und befreit sie vom Makel der Infamie[34]).

Procopius von Cäsarea berichtet uns in seinen

Anecdota, Kap. 9, daß Justinian es war, der den schwachsinnigen Justinus zu dieser Milderung bestimmt hatte, aber dies nicht etwa aus einem allgemeinen menschlichen Grunde — solche Gründe waren dem Justinian zeitlebens fremd —, sondern aus einem höchst persönlichen Motiv, damit er nämlich in die Lage komme, die Pantomimentänzerin Theodora zu ehelichen, jene Theodora, von der uns derselbe Procopius erzählt, sie sei wiederholt fast hüllenlos aufgetreten[35]) und ihr Vorleben sei so schamlos gewesen, daß ihr alle anständigen Leute aus dem Wege gingen, um sich nicht durch Berührung mit den Kleidern eines solchen Scheusals zu verunreinigen[36]), sie sei eine der gemeinsten und berüchtigsten Dirnen, der größte Schandfleck des ganzen menschlichen Geschlechts gewesen[37]): dieselbe Theodora, die Justinian in der Novelle 8 seine heiligste, von Gott ihm gegebene Gemahlin nennt[38]).

Die Vergangenheit und wohl auch die spätere Aufführung der Kaiserin Theodora war nicht danach angethan, den Stand der Schauspieler in den Augen Justinians zu erheben, allein eben darum, weil er noch von der Schimpflichkeit des Berufes durchdrungen war, suchte er jenen Frauen, welche die Theaterlaufbahn aufgeben wollten, die Lösung ihrer Bühnenkontrakte zu ermöglichen. Eine Anknüpfung hierfür boten schon frühere Kaiserkonstitutionen, welche uns im Codex Theodosianus erhalten sind. Neben Gesetzen, welche den mimischen Darstellerinnen verbieten, Edelsteine und gewisse Kleiderstoffe, insbesondere goldgewirkte und purpurgefärbte, zu tragen[39]), oder die Aufstellung von Bildern der Schauspieler in öffentlichen Säulengängen oder an Orten, an welchen Kaiserbilder

stehen, untersagen[40]), finden wir dort die Anordnung, daß Bühnenangehörige, welche im Angesichte des Todes das Sakrament erbeten hatten, wenn sie dann wieder genasen, nicht auf Grund ihres Vertrages in das Engagement zurückgerufen werden durften. So hatten die Kaiser Valentinian, Valens und Gratian im Jahre 371 verfügt[41]). Eine Konstitution der Kaiser Gratian, Valentinian und Theodosius vom Jahre 380 erkannte an, daß unter Umständen wenigstens die Berufung auf die Religion und das Gesetz Christi Frauen von weiteren Bühnenverpflichtungen befreien könne[42]), schon im folgenden Jahre aber sahen sich dieselben Kaiser veranlaßt, denjenigen, welche der Religion, auf die sie sich zuerst berufen, hinterher durch ihren Lebenswandel ein Schnippchen schlagen zu können vermeinten, eine sehr ernste Verwarnung zu erteilen; eine solche Person, sagen sie, soll auf die Bühne zurückgeführt werden und an ihr ohne jede Hoffnung auf ein Loskommen verbleiben, bis sie ein altes, lächerliches, durch das Greisenalter entstelltes Weib wird, und nicht einmal dann soll sie ihre Freiheit erlangen, weil ihre Sittsamkeit dann kein Verdienst, sondern nur eine natürliche Notwendigkeit ist[43]).

Es fehlt uns leider an Nachrichten, ob die damaligen Theaterdirektoren von dieser kaiserlichen Erlaubnis so andauernden Gebrauch zu machen für zweckmäßig fanden, als die Kaiser vermeint hatten, unmöglich wäre es gerade nicht; denn hinsichtlich der zulässigen Altersgrenze der Darstellerinnen scheint man schon damals nicht sehr rigoros gewesen zu sein, wenigstens berichtet uns Plinius, daß die mimische Künstlerin Lucceja noch mit hundert Jahren

aufgetreten sei[44]), und von der Schauspielerin Galeria Copiola erzählt er gleich darauf, daß sie gleichsam zur Feier ihres neunzigjährigen Künstlerjubiläums im Alter von 98 Jahren von Pompejus bei Einweihung seines neuen Schauspielgebäudes auf die Bühne gebracht wurde; allerdings kann Plinius nicht verschweigen, daß die Sache mehr vom Standpunkte eines Mirakels als von einem andern aus betrachtet wurde.

Die verklausulierten Bestimmungen der erwähnten Konstitutionen verallgemeinerte nun Justinian und er verordnete, es dürfe niemand weibliche Bühnenmitglieder, die ihr Gewerbe aufgeben wollen, hieran hindern, ja er erklärte auch, es solle jede für die Einhaltung der Engagementsverpflichtung weiblicher Personen geleistete Bürgschaft ungültig sein und an dem Bürgschaftsnehmer gestraft werden[45]); und als nun die Bühnenleiter klüger sein wollten als der Gesetzgeber und sich von ihren weiblichen Mitgliedern statt der Bürgschaft Eide leisten ließen, erklärte er auch diese Eide für ungültig und ihre Abforderung für strafbar, da sie ebenso schimpflich, blödsinnig und verderblich seien, wie etwa der Eid, jemand morden oder einen Ehebruch begehen zu wollen[46]).

Die angeführten gesetzlichen Bestimmungen beweisen gewiß zweifellos die Mißachtung der Schauspieler seitens der gesetzgebenden Gewalt; sie beweisen aber andrerseits auch gerade darum, weil sie notwendig erschienen, daß die Römer es gelegentlich mit der ihnen durch die hohe Obrigkeit vorgeschriebenen Abneigung gegen die Personen des Theaters nicht sehr genau nahmen, insbesondere als unter den Kaisern das schöne Geschlecht, welches früher

nur in den derb lasciven, den fabulae Atellanae nahestehenden Possenspielen der Mimi an den Darstellungen aktiv teilgenommen hatte, begann, seine angeborene Fähigkeit zum Theaterspielen auch auf der Bühne allgemein zu bethätigen.

Sulla war der erste, welcher öffentlich intimen Verkehr mit Schauspielern pflog[47]), und schon im Jahre 15 n. Chr. waren die Schauspieler trotz der ihnen anhaftenden Infamie gesellschaftlich so umworben, daß der Senat sich bemüßigt fand, zur Rettung der gefährdeten Würde der Senatoren und Ritter zwei Beschlüsse zu fassen, des Inhalts, daß kein Senator sich unterfangen solle, das Haus eines Pantomimen zu betreten, und daß die römischen Ritter diese Künstler nicht auf der Straße umschwärmen dürfen[48]). Es scheint, daß diese Verbote nicht viel gefruchtet haben; Seneca klagt in einem seiner Briefe, die vornehmsten Jünglinge erniedrigen sich zu Sklaven der Pantomimen, und in seinen Naturales quaestiones berichtet er uns, daß die Männer und ihre Gattinnen sich zankten, wer von ihnen den großen Mimen zur Seite gehen dürfe[49]); Juvenal spottet über den Einfluß des Mimen Paris auf Verleihung militärischer und staatlicher Ehren[50]), und Plinius weiß das Ansehen eines Umstürzlers auf medizinischem Gebiete, eines gewissen Thessalus, der sich dadurch eine große Praxis schuf, daß er alle bisherigen Ansichten über den Haufen warf und wütend über seine Kollegen loszog[51]), nicht drastischer zu schildern, als indem er sagt, nicht einmal ein Schauspieler oder ein Wagenlenker habe beim Ausgehen auf der Straße einen solchen Schwarm von Begleitern nach

sich gezogen wie er[52]). Einzelne der Kaiser verhielten übrigens Personen aus dem Ritterstande, selbst auf der Bühne zu agieren. Ueber das auf Andrängen Cäsars erfolgte Auftreten des Ritters Decimus Laberius in seinen Mimen berichten uns Macrobius und Sueton[53]); letzterem verdanken wir auch die Ueberlieferung, daß Augustus gelegentlich römische Ritter in Schauspielen und Gladiatorenkämpfen auftreten ließ[54]), und von Nero wird uns dies von verschiedenen Gewährsmännern bezeugt[55]); ja Nero betrat wiederholt selbst die Bühne, und Sueton schildert uns sehr humoristisch das Auftreten des kaiserlichen Histrionen, seine Befangenheit, wie er sich nicht zu räuspern getraute, wie er schwitzte u. s. w.[56]), und nennt uns als Rollen, in denen Nero als Sänger selbst die Bühne betrat, die kreißende Canace, Orest als Muttermörder, den geblendeten Oedipus, den rasenden Herkules[57]).

So darf es uns nicht wundern, daß trotz des Fortbestandes jener gesetzlichen Bestimmungen, welche Schauspieler von Ehrenämtern ausschlossen, doch auch ihnen solche gelegentlich verliehen wurden; vom Archimimus L. Acilius Eutyches wenigstens steht es nach einer Inschrift aus dem Jahre 169 n. Chr. zweifellos fest, daß er in Bovillä das Ehrenamt eines wirklichen Decurio thatsächlich erlangte[58]). Der Schauspieler Q. Roscius Gallus konnte Sulla und Cicero unter seinen Freunden nennen, und letzterer erwies ihm die Ehre, ihn in einer längeren Rede vor Gericht zu verteidigen, als er von einem gewissen Fannius als dem Eigentümer eines durch Roscius zum Schauspieler ausgebildeten Sklaven auf

Teilung des für die Ermordung dieses Sklaven geleisteten Schadenersatzes belangt wurde. „Was gehörte dem Fannius?“ fragt Cicero: „Der Körper. Und was dem Roscius? Die Geschicklichkeit: nicht die Gestalt, vielmehr die Kunst verlieh dem Sklaven seinen Wert“ [59]. So weit geht Cicero in seinem Lobe des Roscius, daß er keinen Anstand nimmt, ihn für würdig zu erklären, daß er dem Senate angehöre [60].

Freilich hatte gerade Roscius in den letzten Jahren seines Lebens auf jede Entlohnung für die Ausübung seiner Kunst verzichtet, und Cicero schlägt das Einkommen, das ihm hierdurch in zehn Jahren entgangen sei, auf nicht weniger als sechs Millionen Sesterzien an [61], eine Angabe, die wir, obgleich sie von einem Advokaten herrührt, nicht einmal für übertrieben halten können, wenn wir damit zusammenhalten, daß er früher für jedes Auftreten 1000 Denare bezogen hatte [62], und daß sein Kollege Clodius Aesopus seinem Sohne nicht weniger als zwanzig Millionen Sesterzien, also ungefähr 3400000 Mark hinterließ [63], so daß dieser, um nur ja das Geld sicher durchbringen zu können, zu den absonderlichsten Mitteln seine Zuflucht nehmen mußte, wie z. B., daß er einer Dame Namens Metella — hoffentlich war es nicht die gleichnamige Gemahlin Sullas [64] — aus ihrem kleinen, süßen Ohr eine riesengroße Perle im Werte einer Million herausnahm, um sie in saurem Essig aufzulösen und so ein Vermögen auf einmal hinabzuschlürfen [65].

So gut wie dem Komöden Roscius und dem Tragöden Aesopus ging es aber freilich nicht allen ihren Kollegen, und schon gar nicht jenen, welche nicht, wie sie, so

glücklich waren, zugleich auch Theaterdirektoren zu sein. Insbesondere ihr Verhältnis zu ihrem Vorgesetzten, dem Direktor, der bezeichnend dominus gregis, Herdenführer, genannt wurde, zu den Magistraten und zum Publikum war ein geradezu unwürdiges. Daß der dominus gregis die Rollen austeilte und, weil er selbst Schauspieler war, die besten Rollen sich zuwies, ist selbstverständlich und soll auch heute noch vorkommen, wenn der Bühnenleiter zugleich ausübender Schauspieler ist; auch daß er die Gagen bestimmte, werden wir nicht befremdend finden. Sehr unbillig aber müssen die Eingriffe erscheinen, welche sich, nach einer Bemerkung Juvenals zu schließen, die antiken Direktoren in die Liebesfreiheit ihrer Mitglieder erlaubten und welche so weit gingen, daß sie im Interesse der Erhaltung der Stimmmittel derselben ihre Tugend mittels einer sehr sinnvollen Einrichtung thatsächlich hinter Schloß und Riegel legten [66]. Die Magistrate aber hatten sogar das Recht, Schauspieler, die schlecht spielten, durchprügeln zu lassen [67], und es war schon eine Vergünstigung, als dieses Recht später auf die Zeit und den Ort der Vorstellung beschränkt wurde [68]. Auch das Publikum war in seinem Verhalten gegen die Spielenden nicht immer sehr rücksichtsvoll und zwang mißliebige Akteure gelegentlich nicht nur durch Zischen, sondern auch durch gemeinsames andauerndes Brüllen zum Abtreten [69], wofür es andrerseits allerdings auch wieder sogar die Freilassung sich als Schauspieler auszeichnender Sklaven stürmisch im Theater verlangte [70], weshalb solche Freilassungen geradezu für ungültig erklärt wurden [71], und

überhaupt mit seinem Beifalle nicht geizte, so daß für allzu eifrige Theaterenthusiasten Prügelstrafen, Verbannung, ja sogar die Todesstrafe angedroht wurde [72]). Gelegentlich äußerte auch der liebe Pöbel mitten unter der Vorstellung den Wunsch nach Einschiebung einer Bärenhetze oder eines Faustkampfes [73]) und beteiligte sich bei Meinungsverschiedenheiten auch wohl aktiv mit einer Prügelei an der Vorstellung oder jagte die ganze Truppe zum Theater hinaus [74]).

Bei der ganz besonderen Wichtigkeit, welche hiernach die Zustimmung des Publikums für die römischen Schauspieler hatte, darf es uns nicht wundernehmen, daß sie auch schon eine wohlorganisierte Claque unterhielten. Von einem gewissen Percennius erzählt uns Tacitus, er sei einmal Chef der Claque gewesen [75]), und der Dichter Plautus erachtete es für zeitgemäß, in dem Prolog zu seinem Amphitruo einige sehr schöne Verse über die Richtigkeit des Beifalls der Claqueure (favitores) einzuschalten [76]); trotzdem halte ich es nicht für ganz ausgeschlossen, daß auch der Dichter Plautus, wie so manche seiner späteren Berufsgenossen, vor der Première mit dem Chef der Claque persönlich konferierte und einige inhaltsvolle Händedrücke wechselte.

So finden wir also im alten Rom als rechtlichen Zustand, daß die Schauspieler entweder Sklaven waren, oder aber wegen der Verächtlichkeit des Standes der Berufsschauspieler in der Regel selbst dann, wenn sie nur aus Liebhaberei die Bühne betreten hatten, mit dem schwerwiegenden Ehrenmakel der Infamie behaftet waren; als thatsächlichen Zustand, daß die Sitte, welche dem

Schauspieler eine gering geachtete soziale Stellung zuwies, wohl in einzelnen Fällen durchbrochen wurde, aber doch im allgemeinen fortbestand.

II.

Wenn wir uns nun dem Mittelalter zuwenden, könnten wir bei einer oberflächlichen Betrachtung der älteren Rechtsquellen leicht zu dem Schlusse gelangen, daß das deutsche Recht denselben Standpunkt einnahm, wie das römische. Schon ein altes, Ludwig dem Frommen oder Lothar zugeschriebenes Kapitulare bestimmt, daß viles personae et infames, nämlich Histrionen ꝛc. in den Königspfalzen nicht zum Anklagen, Urteilen, Zeugnisablegen zugelassen werden sollen [77]. Der Sachsenspiegel erklärt Spielleute für rechtlos [78]) und spricht ihnen als Spottbuße nur den Schatten eines Mannes zu [79]), und der Schwabenspiegel zählt sie zwar nicht unter den „rehtlosen liuten" [80]) auf, gibt ihnen aber auch nur dieselbe Spottbuße wie der Sachsenspiegel: wer einem Spielmann Leides gethan, der soll sich an eine Wand stellen, auf die die Sonne scheint, und der Spielmann darf dann dem Schatten an der Wand auf den Hals schlagen — mit der Rache soll ihm gebüßt sein [81]); und in Stadtrechten findet sich sogar die Bestimmung, daß wer einen bösen Spielmann schlägt, ihm nichts geben soll, als noch drei weitere Schläge, während das sächsische Weichbildrecht demjenigen, der einen Spielmann schlägt, bereits Wedde und halbe Buße auferlegt [82]). Der Sachsenspiegel bestimmt die Rechtlosigkeit der Spielleute dahin, daß ihnen

die Gerichtsstandsfähigkeit fehlt[83]), und aus andern Bestimmungen des Sachsenspiegels über die Rechtlosen ergibt sich, daß sie lehensunfähig sind[84]) und keinen Vormund bei Klagen haben[85]), eine Bestimmung, die sich auch im Rechtsbuch nach Distinktionen findet[86]), nebst der weiteren, daß sie in Weichbilden kein Bürgerrecht erwerben können[87]). Die Fähigkeit der Rechtlosen, eine gültige Ehe einzugehen, ebenbürtige Kinder zu bekommen und von diesen beerbt zu werden, erkennt der Sachsenspiegel ausdrücklich an[88]), und auch die Bestimmung des Privilegiums König Friedrichs II. für Goslar vom Jahre 1219, daß der Fiskus nur die Erbschaften von Histrionen, Gauklern und Auswärtigen annehmen dürfe[89]), schließt das Erbrecht der Kinder nicht aus.

Hiernach schienen eigentlich, wenn man auch die „Rechtlosigkeit" des Sachsenspiegels nur als eine „Standeslosigkeit" auffaßt[90]), die positiven Bestimmungen des römischen Rechts über die Infamie der Schauspieler im wesentlichen auch ins ältere deutsche Recht aufgenommen. Allein der Begriff unsres Schauspielers und des römischen Histrio fällt gar nicht unter die Bezeichnungen Spielleute und Histrionen der erwähnten Quellen. Nach Du Cange[91]) verstand man, abgesehen von einer Bedeutung histriones = lenones in den Glossen, unter Histrionen Tänzer und Pantomimen, und die Spielleute sind Musikanten, Recitatoren u. dgl., aber durchaus nicht Schauspieler in unserm Sinne. Unter dem fahrenden Volke der damaligen Zeit gab es aus einem sehr einfachen Grunde keine Schauspieler, weil es nämlich damals überhaupt keine Berufsschauspieler gab und die

Neuerweckung des Schauspieles nicht an die römischen Schauspiele, sondern an ganz andre Momente anknüpfte.

Was die Konstitutionen der römischen Cäsaren nicht zuwege gebracht hatten, das war, im Abendlande wenigstens, den Predigten und Streitschriften der Kirchenväter — und der Ungunst der durch die Stürme der Völkerwanderung allenthalben erschütterten äußeren Verhältnisse gelungen: die Ausrottung des alten Dramas, welches allerdings, was Gegenstand und Art der Darstellung betrifft, zu einer hohen Stufe der Sittenlosigkeit emporgestiegen war. Der hl. Augustin (354—430) ist bereits in der Lage zu berichten, daß in allen Provinzen die Theaterbauten verfallen [92]).

Schon der hl. Cyprian (geboren Anfang des 3. Jahrhunderts) hatte in seinem Briefe an den Bischof Eukratius zu Thenä erklärt, daß Schauspieler und solche, welche die Schauspielkunst lehren, von der kirchlichen Gemeinschaft auszuschließen seien, und in seinem Briefe an Donatus, der ältesten Schrift, welche wir von ihm besitzen, spricht er das Anathem in gleicher Weise über die alten Tragödien, welche „Schandthaten der Vorzeit in Versen erzählen", wie über die jüngeren Ehebruchskomödien aus. Der hl. Chrysostomus (geboren um 344) nennt in seiner 6. Homilie In Matthaeum [93]) die Schauspiele die Pest des Staates [94]), die Dramen Werke des Teufels und die Zuhörer die eigentlichen Veranstalter aller Ausschreitungen auf der Bühne, da, wenn niemand ins Theater ginge, auch niemand Theater spielen würde [95]); und während die Kaiser [96]) und die Konzilien nur die Abhaltung von Schauspielen an Sonn- und Feiertagen

verboten, entsagte schon Tertullian in seiner Apologie der Christen (a. d. J. 198) im Namen der Gläubigen feierlich allen Schauspielen genau so, wie ihren dem Aberglauben entnommenen Ursprüngen [97], und in seiner Schrift über die Schauspiele (ca. 197) erklärt er jede Mitwirkung und Beteiligung an Schauspielen für Gott mißfällig [98]) und den Christen nicht gestattet, und konstatiert, daß es geradezu ein Erkennungszeichen der Christen sei, daß sie die Schauspiele meiden [99]), wie denn der Christ den Spielen schon im Taufgelübde entsagt habe, da alles, was zu ihnen gehöre, vom Götzendienste herrühre. In der That verordnete das Konzil von Elvira (v. J. 305), daß Pantomimen, um Christen werden zu können, vorher ihr Gewerbe aufgeben müßten [100]), und die, allerdings im Abendlande nie recipierten, sogenannten Apostolischen Konstitutionen enthielten die Bestimmung, daß Schauspieler, Theaterunternehmer und leidenschaftliche Theaterbesucher (Theatromanen) nicht zur Taufe zuzulassen seien [101]). In diesem Sinne konstatierte auch das dritte Konzil von Karthago (v. J. 397), daß für Christen die Mitwirkung, ja auch das bloße Zusehen bei weltlichen Schauspielen verboten sei [102]), und bekräftigte die Ausschließung von Schauspielern u. dgl. aus der christlichen Gemeinschaft, indem es gestattete, daß diejenigen, welche sich gebessert haben und zum Herrn zurückgekehrt seien, in den Schoß der Kirche wieder aufgenommen werden dürfen [103]).

So geschah es, daß gerade zu der Zeit, in welcher im fernen Osten, in Indien, das Theater eine herrliche Blüte erreichte, dasselbe im Abendlande gänzlich erstarb.

Aber dieselbe Kirche, welche das Schauspiel um seiner heidnischen Wurzel willen ausgerottet hatte, sollte es wieder zu neuem Leben erwecken. Der kirchlichen Liturgie als solcher wohnt ein gewisses theatralisches Moment inne, und mit Recht bezeichnet Klein in seiner „Geschichte des Dramas" [104]) „die Meßhandlung als einen in Form und Bedeutung dramatischen Akt: als eine Liturgie-Mysterie, welcher nur ein Schritt zur ‚liturgischen Mysterie', zum wirklichen Mysteriendrama fehlt: die dramatische Absicht", und Du Méril in seinem Werke über den lateinischen Ursprung des modernen Theaters [105]) machte den Versuch, in diesem Sinne die ganze Handlung der hl. Messe zu interpretieren. Der zum wirklichen Mysteriendrama führende Schritt ist nicht unterblieben. Auf die Art der Entstehung dieser dramatischen Darstellungen und die Untersuchung des Weges, den sie von ihren ersten Anfängen in der Kirche bis hinaus ins bunte Treiben volkstümlicher Erbauung und Lustbarkeit zurückgelegt haben, kann hier nicht eingegangen werden. Es hat sich eine kleine Litteratur über diese Frage gebildet, seitdem 1837 Hoffmann von Fallersleben in seinen Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Litteratur [106]) für den kirchlichen Ursprung des deutschen Dramas eingetreten war und hiermit den Widerspruch Jakob Grimms [107]) und Gustav Freytags [108]) hervorgerufen hatte, welche die Geschichte des deutschen Dramas mit den altgermanischen, „wahrscheinlich" mit Wechselreden verbundenen Aufzügen des Kampfes zwischen Sommer und Winter und ähnlichen volkstümlichen Belustigungen beginnen lassen. Die Arbeiten von Mone [109]), Alt [110]), Du Méril [111]), Hase [112]), Wilken [113]) und das

gründliche, auf genauer Textvergleichung beruhende Werk von Milchsack[114]) stehen alle auf dem grundsätzlichen Standpunkte Hoffmanns und aus ihnen ergibt sich, so sehr sie in einzelnem auseinandergehen, sicher das eine, daß die ersten dramatischen Versuche, welche uns erhalten sind — von den anachronistischen Dichtungen der Nonne von Gandersheim abgesehen —, oder über welche Berichte an uns gelangt sind, auf die Kirche als Schauplatz der Darstellung, auf kirchliche Feste als Anlaß der dramatischen Vorführung, auf Geistliche als Darsteller derselben verweisen.

In kirchlichen, dramatisch gestalteten Zeremonien finden wir die Keime der Dreikönig=, Hirten= und Herodesspiele, und die Einschaltung einer dramatischen Darstellung in die Matutin des ersten Ostertages bildet den Ausgangspunkt für die Entwickelung der Osterspiele. Nach den erhaltenen Zeugnissen gestaltete sich das kirchliche Osterspiel in der Weise, daß als Frauen verkleidete Mönche sich unter Absingung von in ihrem Kern den Evangelien entnommenen Worten dem hl. Grabe näherten, um den Leichnam des Herrn zu suchen, und daß als Engel gekleidete Geistliche ihnen aus dem Grabe antworteten. Schon früh sehen wir die Darsteller weiter vermehrt, indem zwei Geistliche, die Apostel Petrus und Johannes vorstellend, zum Altare eilten, und zwar anknüpfend an die Erzählung im Evangelium Johannes 20, 4—8, der jüngere, Johannes, rascher als der ältere, und dort unter Vorweisung des leeren Grabtuches die Auferstehung verkündeten[115]). Einen ganz merkwürdigen Beleg dafür, daß eine ähnliche dramatische Osterfeier auch

in den Dorfkirchen üblich war und der Pfarrer mit weltlichen Inwohnern sie veranstaltete, liefert uns das Schwankbuch Till Eulenspiegel, dessen nachweisbare erste Ausgabe vom Jahre 1515 — das einzige erhaltene Exemplar besitzt die Bibliothek des Britischen Museums — in der 13. History erzählt, wie Eulenspiegel als Meßner in einem Dorf zu Budenstetten das Osterspiel in der Kirche, bei welchem der Pfarrer den aus dem Grabe erstehenden Herrn, des Pfarrers „Kellerin" den Engel im Grabe, und Eulenspiegel und zwei Bauern die drei Marien darstellten, in sehr unflätiger Weise störte, indem er einem der Bauern eine Antwort [116]) auf die Frage der „Kellerin": „Quem quaeritis?" einstudierte, die diese nicht anders denn als eine heftige Beleidigung ihrer weiblichen Ehre auffassen konnte und auch auffaßte.

Die Zuziehung von Laien zu den geistlichen Spielen dürfte wesentlich zu ihrer Verlegung ins Freie mitgewirkt haben, aber auch auf dem neuen profanen Boden blieben die Geistlichen längere Zeit die Veranstalter und Hauptdarsteller derselben. Noch 1467 spielte Eberhard Dottenfeldt, Priester der Bartholomäuskirche in Frankfurt, in der „Passionstragödie" den Christus [117]), und in Frankfurt wurde auch am 4. Juni 1498 nach dem Zeugnisse des Kanonikus am dortigen Bartholomäusstifte Job Rorbach (geb. 1469, gest. 1502) und des Kustos desselben Stiftes, Schurg (gest. 1601), auf einem eigenen Gerüst das Opfer Abrahams, die Geschichte der Susanna, die vom reichen Mann und dem armen Lazarus und die des verlorenen Sohnes aufgeführt, worauf der Pfarrer von Obern-Eschersheim (nach der Chronik Schurgs der von

Eschbach), der vorher Gott Vater agiert hatte, einen grauen Rock anzog, ein Diadem aufsetzte und nun in der Leidensgeschichte des Herrn, deren Darstellung bis zum 8. Juni währte, den Christus spielte [118]). Schon aus dem 12. Jahrhundert aber berichtet uns ein andrer geistlicher Schriftsteller, Gerhoh, Propst von Reichersberg (1132—1169) [119]), daß er selbst zugegen gewesen sei, wie die Mönche im Refektorium gleichsam theatralische Aufführungen, insbesondere Herodes, den Kindesmörder betreffend, veranstalteten und selbe als Anlaß zu Gelagen in dem sonst stets verödeten Refektorium benützten; und er erklärt, bitter zu bereuen, daß er an solchen Thorheiten nicht nur Anteil genommen, sondern sie sogar als magister scholarum und doctor juvenum geleitet habe.

Den besten Beweis dafür, daß die schauspielerische Thätigkeit der Geistlichen nicht den Charakter vereinzelter Ausnahmefälle hatte, liefern uns die Dekretalen der Päpste und die Beschlüsse der Konzilien, welche sich bald bemüßigt sahen, lebhaft gegen die Mitwirkung der Geistlichen bei Schauspielen, ja auch gegen ihren Besuch von Schauspielen und ihren Verkehr mit Schauspielern, Possenreißern 2c. Stellung zu nehmen, und ihnen sogar untersagten, derlei Leute materiell zu unterstützen.

Die Dekretalen nahmen nicht nur eine Bestimmung des Konzils von Laodicea aus dem 4. Jahrhundert und andre ältere Vorschriften auf, in welchen den Geistlichen die Anwesenheit bei Schauspielen untersagt wurde [120]): ein Dekretale Innocenz' III. vom Jahre 1210 wendet sich bereits gegen die theatralischen Vorstellungen in der

Kirche und die Anteilnahme der Geistlichkeit an denselben[121]), ein Verbot, welches auch vom Provinzialkonzil von Trier vom Jahre 1227[122]) und der Diözesansynode von Utrecht vom Jahre 1293[123]) ausgesprochen wurde; und ein Dekret Bonifaz' VIII. vom Jahre 1298 ordnet an, daß Geistliche, welche als Possenreißer aufträten, aller geistlichen Vorrechte entkleidet sein sollen[124]). Das 28. Salzburger Provinzialkonzil vom Jahre 1310 wiederholt diese Bestimmung[125]), die Wormser Synode vom Jahre 1316 rügt es, daß am Johannesfest in der Kirche Schauspiele aufgeführt werden und daß Priester hieran teilnehmen[126]), die Synode von Eystedt vom Jahre 1354 erklärt Kleriker, die in öffentlichen Schauspielen auftraten, für suspendiert[127]), und das Konzil von Bésançon vom Jahre 1480[128]) und ähnlich die 1492 in Stargard abgehaltene Synode von Camin[129]) wiederholt das Verbot, daß Geistliche Schauspiele aufführen und in ihnen kostümiert auftreten. Das Konzil von Trient schließlich bestätigte in seiner am 17. September 1562 abgehaltenen zweiundzwanzigsten Sitzung alles, was von den Päpsten und heiligen Konzilien über Lebenswandel der Geistlichen, sowie zugleich über Schauspiele u. dgl. vielfältig und heilsam verfügt worden sei[130]).

Der früher erörterte kirchliche Ursprung des Schauspiels im Mittelalter und die nachgewiesene Teilnahme der Geistlichen an den Darstellungen, wenn sie auch schließlich verpönt wurde, zeigen uns deutlich, daß weder die römisch rechtlichen, im Prinzip auch im kanonischen Recht recipierten[131]) Bestimmungen über Infamie, noch die der alten deutschen Rechtsquellen über Rechtlosigkeit

der Spielleute ꝛc. auf jene Personen, welche in Schauspielen auftraten, Anwendung fanden. In der That gehörten die Mitwirkenden bei solchen Schauspielen, auch als das Laienelement unter ihnen immer mehr in den Vordergrund trat, nicht zu der verachteten Klasse der Fahrenden. Die „Schauspieler" rekrutierten sich vielmehr aus den verschiedensten Berufskreisen, und zwar nicht etwa in der Weise, daß sie aus diesen ausschieden und Berufsschauspieler wurden, sondern in der, daß sie blieben, was sie waren, und nur außerdem auch Theater spielten: die Schauspiele des Mittelalters waren Dilettantenaufführungen, die Schauspieler Dilettanten.

So war es bei den geistlichen Spielen, so war es, als sich aus dem bunten Treiben des Volkes zur Fastnachtszeit die weltlichen Fastnachtskomödien entwickelten, welche von Bürgern und Bürgerssöhnen auf offenen Plätzen und in den einzelnen Häusern aufgeführt wurden, ähnlich wie in Paris unter Karl VI. (1380—1422) eine Gesellschaft junger Leute aus guten Familien, der Enfants sans souci, ihre „Sotties" auf dem Markt und in den Hallen spielte; so blieb es, als durch den Einfluß der Reformation sich „auf dem Boden der alten Mysterien und in den Formen der Fastnachtsspiele" [132]) in der Schweiz ein neues Volksdrama aus dem Volksbewußtsein heraus entwickelte und „die Form des dramatischen Dialogs als Waffe gegen das Papsttum und für die Eroberung des Evangeliums" [133]) benützt wurde, mit einem Erfolge, der gelegentlich, wie bei der Aufführung der Fastnachtsspiele des Malers Nikolaus Manuel in Bern 1522, für den Beitritt einer Stadt zur Reformation entscheidend ward [134]);

und es war auch dadurch nicht anders geworden, daß zu dem geistlichen und volkstümlichen Drama das gelehrte Drama hinzugetreten war und Darstellung an den Schulen durch Lehrer und Schüler fand. Bürger, Bürgerssöhne, Studenten, das waren die Schauspieler, welche das Mittelalter der neuen Zeit überlieferte. Uns sind Heidelberger Drucke zweier Schauspiele des Nürnberger Bürgers und Steinmetzen Thomas Schmidt aus Meißen erhalten, „Thobias“ [135]) — eine Bearbeitung von Wickrams Tobias — und „Joseph“, welche 1578 und 1579 von der Heidelberger Bürgerschaft öffentlich dargestellt wurden, in denen die genaue Rollenbesetzung angegeben ist; wir finden da einen Stadtschreiber, Trompeter, Malergesellen, Buchbinder, Studenten für die weiblichen Rollen, Bürgersöhne [136]). Wenn Will in seiner „Geschichte der Nürnbergischen Schaubühne“ [137]) behauptet, „die ältesten Schauspieler, und noch die zu und nach Hans Sachsens Zeiten, waren lauter geringe und gemeine Leute, Tüncher, Dachdecker, Bürstenbinder und dergleichen, größtenteils Meistersänger“, so ist das in der Exemplifizierung ganz richtig, das waren aber im Verhältnis zum fahrenden Volk keine „geringen und gemeinen Leute“, sondern ehrbare Bürger und Handwerker mit Zunftrechten und dergleichen.

Für das gelehrte Schuldrama war besonders der Einfluß von Terenz maßgebend. Schon Ende des 10. Jahrhunderts hatte seine Lektüre die Nonne Hroswitha von Gandersheim veranlaßt, diesen weltlichen, verwerflichen Komödien solche mit Stoffen aus der Heiligenlegende entgegenzusetzen, und es ist immerhin möglich, daß die Nonnen von Gandersheim diese zur Kräftigung

ihrer Tugend verfaßten Dichtungen im Innern des Klosters unbelauscht von profanen Augen auch zur Darstellung gebracht haben [138]). Jedenfalls aber handelte es sich hier um einen ganz isolierten Akt dramatischer Produktion, der für die Entwickelung des Dramas zunächst ohne alle weitere Bedeutung blieb. Erst die humanistische Bewegung lenkte die allgemeine Aufmerksamkeit wieder auf die Dramen der Alten; bereits 1486 erschien eine deutsche Uebersetzung des Eunuchus (als „Hemling" übersetzt) von Hans Nythart in Ulm, und schon 1499 der ganze Terenz [139]).

Wir begegnen nun ihm und seinen Nachahmern in zahlreichen Schüleraufführungen; Ende des 15. Jahrhunderts gelangt eine lateinische Komödie von Reuchlin [140]) in Worms und Heidelberg zur Aufführung, und in Nürnberg können wir die Schülervorstellungen durch das ganze 16. Jahrhundert verfolgen; die Schauspiele des Nikodemus Frischlinus (geb. 1547, gest. 1590) werden in Stuttgart und Tübingen von Studenten gespielt, und gegen Mitte des 16. Jahrhunderts kommen die Stücke Wolfgang Schmelzls [141]), Priesters und Schulmeisters bei den Schotten in Wien, durch Schüler zur Aufführung. Die Zwickauer Schulordnung vom Jahr 1523 bestimmt bereits, „daß Mittwochs nach geschehener Repetition und Sonntags nach der Kirche eine Komödie aus dem Terentius zur Stärkung des Gedächtnisses und zur Uebung in der Aussprache und in der Geschicklichkeit des Leibes" gespielt werden solle [142]); nach der Güstrowschen Schulordnung vom Jahr 1552 soll vorgeschrieben gewesen sein, daß die Schüler jedes halbe Jahr eine Komödie des Terenz

oder Plautus zur Aufführung bringen sollen[143]), und ähnliche Bestimmungen enthielten die Magdeburger Schulordnung vom Jahr 1553[144]), die Brandenburger vom Jahr 1564[145]), die Nordhäuser vom Jahr 1583[146]) u. a., Anordnungen, für welche wohl das Votum Luthers nicht ohne Bedeutung war, der in seinen Tischreden[147]) und in Briefen an Spalatin[148]) und Nikolaus Hansmann[149]) die Aufführung von Komödien des Terenz durch Knaben in der Schule ausdrücklich gebilligt hatte.

Es finden sich aber in dieser Zeit doch bereits Ansätze zur Bildung berufsmäßiger Komödianten. Es dürften nicht nur für die ständige Figur des Narren berufsmäßige Possenreißer, „Nachkommen der alten Joculatoren“[150]), zu den Spielen der Bürgerschaft herangezogen worden sein: die Zeit, während welcher diese Spiele stattfanden, dehnte sich auch immer mehr aus und gelegentlich überkommt die Schauspieler einer Stadt bereits die Lust, ihre Kunst auch in einer andern Stadt sehen zu lassen. Die von Hans Sachs geleitete Gesellschaft spielte jährlich durch längere Zeit in Nürnberg — so von Neujahr bis zum weißen Sonntag, vor Lichtmeß bis zur Fasten —, und die Frankfurter Ratsprotokolle berichten[151]), daß man daselbst Nürnberger Spielleuten im Jahre 1584 die erbetene Bewilligung, ihre „närrischen Komödien und Fastnachtsspiele“ zur Ostermesse in einer Bude am Main aufzuführen, verweigerte. Da man im folgenden Jahre Nürnberger Bürgern die Aufführung Hans Sachsscher Stücke in Frankfurt gestattete, wenn auch mit dem wenig freundlichen Beisatze, sie sollen künftighin daheim bleiben und mit dergleichen Begehren

nie mehr lästig fallen [152]), so scheint es, daß die im Jahr 1583 erwähnten Spielleute, die man in dem fraglichen Ratsbeschlusse übrigens auch mit den Gauklern auf eine Stufe gestellt hatte [153]), den späteren Berufsschauspielern schon ziemlich nahe standen.

Wir finden übrigens in Nürnberg neben Hans Sachs auch schon andre Schauspielunternehmer, so den Messerschmied Georg Fröhlich und 1549—1550 eine Truppe „welscher Spielleute" [154]); und 1583 bewilligt auch der Frankfurter Rat „den Welschen" Theateraufführungen [155]). Diese „Welschen" dürften nicht Italiener gewesen sein [156]), sondern Franzosen [157]). Mit dramatischen Aufführungen sich befassenden Vereinigungen begegnen wir übrigens allerdings in Italien schon nach 1260, nämlich der Compagnia del Gonfalone in Rom und der der Battuti in Treviso, welche Passionsspiele veranstalteten. Diese waren aber keineswegs Berufsschauspieler, sondern geistliche Brüderschaften, wie schon der Name (Fahnengenossenschaft, Geißelbrüder), sowie auch der Umstand zeigt, daß die Canonici der Kathedrale in Treviso den Battuti nach deren Statuten für die Darstellung der Rollen der Maria und des Engels jährlich zwei Kleriker zu stellen hatten [158]); sie werden sich vielmehr, wie später in Frankreich die Passionsbrüderschaft (confrèrie de la passion de notre seigneur), welche am 4. Dezember 1402 mit königlichem Patent bestätigt wurde und der im Trinitätshaus ein eigener Saal zugewiesen wurde (théâtre de la trinité, das älteste Pariser Theater), aus Bürgern rekrutiert haben [159]). Auch die Bazochisten in Frankreich, welche eine eigene Art von Dramen, „Moralitäten" ge-

nannt, zur Aufführung brachten, waren nicht Berufsschauspieler, sondern Advokatenschreiber.

Die eigentliche Heimat des Standes der Berufsschauspieler ist England. Man hat aus einer Notiz in Ulrich Reichenthalers Konzilinmsbuch zu Costencz [160]) den Schluß ziehen wollen, daß schon beim Konstanzer Konzil im Jahre 1417 der Bischof von London mit einer von ihm aus England herübergebrachten Schauspielergesellschaft ein Dreikönigspiel und andre geistliche Spiele aufgeführt habe; allein aus der erwähnten Notiz ergibt sich nur, daß der Bischof der Festgeber war, und die Spieler dürften wohl Einheimische gewesen sein, so daß diese englischen Komödianten aus dem Jahre 1417 wohl in derselben Weise in das Gebiet der Fabel zu verweisen sind, wie die niederländischen Schauspieler, die nach den von Schlager zuerst in seinen Wiener Skizzen (1839) [161]) und dann in einer der Akademie der Wissenschaften vorgelegten Abhandlung (1851) [162]) gemachten und dann von Devrient [163]) und andern nachgeschriebenen und weiter ausgeschmückten Mitteilungen in Wien vom Jahre 1529 an urkundlich nachweisbar sein sollten. Diese Mitteilungen Schlagers hat Meißner in seiner Schrift über die englischen Komödianten in Oesterreich [164]) ebenso gründlich widerlegt, wie die Notiz Schlagers [165]) über den vermeintlich für 1596 nachgewiesenen Franz Daniel Haubtmann „sambt" seiner Gesellschaft, der sich bei genauerer Betrachtung nicht als ein erster deutscher Theaterdirektor, sondern als ein französischer Hauptmann Namens Franzisko Daniel erwies. Aber das ist zweifellos, daß sich bereits in der Mitte des 15. Jahrhunderts in Eng-

land ein eigentlicher Schauspielerstand gebildet hatte. Richard III. besaß als Herzog von Gloster bereits seine eigene Schauspielertruppe und in der ersten Zeit der Königin Elisabeth finden wir neben den „Players of the Queen“ schon eine Anzahl von Truppen vornehmer Persönlichkeiten. Ein Gesetz vom Jahre 1572 richtet sich bereits gegen die herumziehenden herrenlosen Schauspieler, d. i. solche, welche nicht einem der Barone oder sonstigen Würdenträger zugehören, und verordnet, sie seien wie Vagabunden und Gewohnheitsbettler zu bestrafen. Im Jahre 1576 wird das Blackfriarstheater in London eröffnet und 1578 zählt man in dieser Stadt und ihrem Umkreis schon acht Lokale, in denen dramatische Aufführungen stattfanden. Der Aufschwung, den gegen Ende des 16. Jahrhunderts das englische Theater, dem Dichter wie Christoph Marlowe und Robert Greene erwachsen waren und für das ein Shakespeare zu schaffen begann, genommen hatte, war es, der englische Komödianten bestimmte, auch außerhalb ihrer Heimat ihr Glück zu versuchen. Nachdem schon früher englische Tänzer und Instrumentisten nach Dänemark, den Niederlanden und auf eine Einladung des sächsischen Kurfürsten Christian II. 1586 auch nach Deutschland gekommen waren [166]) und Friedrich II. von Dänemark (gest. 1588) eine englische Schauspielergesellschaft in seine Dienste genommen hatte [167]), finden wir zu Beginn des letzten Decenniums des 16. Jahrhunderts die ersten herumziehenden englischen Schauspielertruppen, und zwar zuerst in den Niederlanden, in der Stadt Leyden, 1590 Robert Brone, Engelsman, ende zynde medehulpers [168]), und

dann diesen Robert Browne und andre in Deutschland. Ein gewisser Sackville, wohl derselbe, der in dem von einem englischen Hofbeamten, C. Howard, an die Generalstaaten unterm 10. Februar 1591 gerichteten Empfehlungsschreiben [169]) Thomas Saxfield genannt wird, tritt in die Dienste des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, der 1591 in Wolfenbüttel ein Theater eingerichtet hatte, Robert Browne in den des Landgrafen Moriz von Kassel, und bald begegnen wir in den verschiedensten Städten, Frankfurt, Ulm, Königsberg, Berlin, Dresden ꝛc., englischen Komödianten. Bei der Herbstmesse 1592 in Frankfurt spielt Robert Browne und seine Gesellschaft [170]) Stücke von Marlowe, im Herbst 1593 finden wir ihn wieder daselbst [171]), und bald bilden die Erledigungen der Gesuche englischer Komödianten immer wiederkehrende Agenden der Ratsversammlungen in den Städten und „Verehrungen" und sonstige Auslagen für Komödianten sich stets wiederholende Posten in den Hofrechnungen. Man fixierte die Höhe des Eintrittsgeldes, strafte die Gesuchswerber, wenn sie mehr einhoben, als ihnen erlaubt worden war, und wies sie gelegentlich auch ab. So eröffnete der Nördlinger Rat englischen Komödianten laut Protokoll vom 7. Juni 1607, er habe „jetzt nicht Gelegenheit, sondern mit andern Sachen zu thun", verehrte ihnen aber wenigstens vier Gulden [172]). Viel toleranter war der Frankfurter Rat, welcher im Jahre 1597 dem Thomas Sackville sogar gestattet hatte, während er verreiste, seine Frau in Frankfurt zu lassen [173]).

Es ist selbstverständlich, daß das Beispiel der Eng-

länder bald von Einheimischen Nachahmung fand. Von einem gewissen Hans Mühlgraff (Mulgraf, Mühlgraf) aus Nürnberg sind uns verschiedene Nachrichten erhalten, die schon auf ein richtiges Komödiantenleben hinweisen. Im Jahre 1609 baten Hans Mulgraf, Dieterich, Karl und Jeronimus Lederer für sich und ihre Gesellen den Nürnberger Rat um Erlaubnis, Komödien agieren zu dürfen. Der Rat aber erwiderte ihnen, sie sollten besseres und nützlicheres treiben und nicht bloß dem Müßiggange sich widmen [174]. Hans Mulgraf scheint diese wohlwollende Ermahnung nicht berücksichtigt oder aber seinen Leichtsinn in der Familie vererbt zu haben, denn aus dem Jahre 1614 ist uns die betrübende Nachricht erhalten, daß ein Jubelierer, Hans Mühlgraff, ein junger Gesell und Bürgerssohn in Nürnberg, ein Fräulein Anna Sitzinger, Bürgerstochter, entführte und sich mit ihr in Neuhaus trauen ließ, einem vier Meilen von Nürnberg gelegenen Flecken, dessen Pfarrer als eine Art deutscher Schmied von Gretna Green das Privilegium besaß, die da kamen, wenn sie wollten, ohne weiteres zusammenzugeben. Der Nürnberger Rat steckte den neuen Ehemann bei seiner Rückkehr ins Lochgefängnis, seine Gattin aber in den Turm Luginsland, wo man ihnen elf Wochen Zeit gab, sich die Sache zu überlegen; da sie es sich aber nicht überlegten, ließ man sie endlich los und erkannte sie als Eheleute an [175]. Die Ausdauer, die den Hans Mühlgraff in seiner Liebe zu Anna Sitzinger zum Ziel geführt, verhalf ihm auch mit seiner Lust, Komödie zu agieren, endlich zum Sieg; nur scheint es, daß er da etwas länger warten mußte, denn erst aus

den Jahren 1628, 1629, 1630 wissen wir, daß ihm der Nürnberger Rat die Erlaubnis erteilte, in Nürnberg zu spielen [176]), während er im Jahre 1627 mit einem Ansuchen, „daß er eine Komödie mit lauter kleinen Kindern agieren dürfe“, noch abgewiesen worden war [177]).

Der ersten deutschen Truppe, die unter dem Namen ihres Prinzipals auftritt, begegnen wir 1622 in Berlin (der Karl Treuschen), und bald beginnt man auch eigene Schauspielhäuser zu errichten. Im Jahre 1605 ließ der Landgraf Moriz von Hessen (1592—1627) eine Art Theater in Gestalt eines Zirkus mit bemalten Decken legen, das er, vermutlich zu Ehren seines erstgeborenen Sohnes, Ottonium nannte [178]); in Amsterdam wurde 1617 ein Theater erbaut, in Nürnberg im Herbst 1627 der Bau des „neuen Fechtschul- und Komödienhauses“ auf der Schütt begonnen, und im Juni 1628 daselbst in Gegenwart des Landgrafen Wilhelm von Hessen-Kassel die erste Komödie aufgeführt [179]). Dieses Gebäude ist es wohl, welches der Rat meint, wenn er im Oktober 1628 dem obgenannten Hans Mulgraf die Erlaubnis erteilte, etliche Komödien zu halten, weil noch Wettertage seien und „das Haus“ ohnedem ledig stehe [180]). Im Jahre 1641 erbaut Furtenbach in Ulm ein Theater, 1658 erhält München ein solches, 1665 errichtet das Almosenamt in Augsburg, wo die Meistersinger schon 1630 den „Welserstadel“, seitdem „Meistersingerstadel“ genannt, für ihre Aufführungen gemietet hatten, ein eigenes Theater in der Jakobsvorstadt und 1667 wird das vom Kurfürsten erbaute Komödienhaus in Dresden eröffnet und bald darauf (1685) Johannes Velthen, der

gegen Ende der sechziger Jahre seine „berühmte Bande" gegründet hatte, von Johann Georg III. als Theaterdirektor angestellt, so daß somit das erste deutsche Hoftheater geschaffen ist.

III.

Wenn wir nun die Rechtslage ins Auge fassen, welche der neue Stand der Berufsschauspieler im 17. Jahrhundert vorfand, so müssen wir an die früher erwähnten älteren Rechtsquellen anknüpfen. Als diese erflossen, gab es keine Berufsschauspieler und darum konnten sie auf diese nicht Anwendung finden. Als aber die Berufsschauspieler auftraten, waren die früheren Bestimmungen über Rechtlosigkeit und Rechtsminderung nicht mehr in Gültigkeit. Im 16. Jahrhundert war eigentlich nur mehr die Ausschließung der Spielleute 2c. von den Zünften aufrecht geblieben und diese beseitigte die Reichspolizeiordnung vom Jahre 1548 resp. 1577 [181]), nach welcher auch „Pfeiffer, Tromler" 2c., „so sie sich ehrlich und wohl gehalten haben, hinfüro in Zünfften, Gaffeln, Ampten und Gülten keines Wegs ausgeschlossen sondern wie andere redliche Handwerker aufgenommen" werden sollten; und nur die Schinder blieben auch nach dem mit kaiserlichem Intimationsreskript vom 16. August 1731 [182]) ratifizierten Reichsgutachten vom 3. März 1672 [183]), ja sogar noch nach dem preußischen Landrecht [184]) von den Zünften und Innungen ausgeschlossen. Die Notariats-Ordnung vom Jahre 1512 [185]) hatte zwar die „infames"

auch für untauglich zum Notariat erklärt, aber die römisch-rechtliche Infamie der histriones als solche ist im gemeinen Recht überhaupt nicht recipiert, da es eben zur Zeit der Rezeption keine Berufsschauspieler in Deutschland gab. Und so finden wir, daß der Berufsschauspieler in Deutschland mit voller rechtlicher Freiheit und gesetzlicher Gleichberechtigung die Bühne des Lebens betrat; schauspielerische Thätigkeit war nicht mißachtet, sondern von Angehörigen aller Stände gelegentlich geübt worden: auch die Bahn für Ehre und Ansehen lag also scheinbar frei vor ihm.

Aber auch der Stand der Sänger der deutschen Vorzeit und der fahrenden Spielleute war einst hoch angesehen gewesen. Nächst der Feindseligkeit des Christentums gegen die fahrenden Sänger, als die Bewahrer und Ueberlieferer heidnischer Mären, war es hauptsächlich das Auftreten von Banden römischer Gaukler und Mimen, das schon in die Zeiten der Völkerwanderung zurückreicht, gewesen, welches das Standesansehen der Fahrenden rasch herabdrückte, bis endlich jene bunte Menge aus ihnen geworden war, die, aus allerlei Gesindel zusammengesetzt, mit liederlichen Klerikern und Skolaren vermischt, allenthalben durch ihr wildes, zügelloses Treiben die Lust der Leichtsinnigen und den Abscheu der Frommen bildete. Im verkleinerten Maßstabe wiederholt sich der Vorgang jetzt. Dieselben englischen Komödianten, die einen Schauspielerstand in Deutschland schaffen, beeinträchtigen das Ansehen desselben durch ihre Lebensweise, und da die neuen heimischen Kollegen sich auch in dieser mit Vorliebe an ihre Muster

halten, zudem Inhalt und Art der Darstellung oft in starken Widerspruch mit der Sittsamkeit geraten, erscheint gar bald der Stand der Schauspieler zwar nicht rechtlich geächtet, aber doch mit einem gewissen gesellschaftlichen Makel behaftet. Gelegentlich erfolgen auch Ausweisungen der Komödianten, so in Halle 1715[186]), und Verbote der Aufführungen. In Berlin wurde 1629 eine Schülervorstellung verboten[187]) und in Königsberg mit kgl. Entscheidung vom 7. Dezember 1721 die Abweisung einer „Bande von Komödianten", welche daselbst „ihr Theatrum eröffnen" wollten, angeordnet, da, wie Friedrich Wilhelm reskribierte, „Wir dergleichen zu nichts als zum Verderb der Jugend gereichenden Dinge einmal verbotenermaßen in Unseren Landen nicht geduldet, vielmehr anstatt solcher Etablissements Gotteshäuser darin gebauet und Unsere Unterthanen mehr und mehr zum Christentum geführet wissen wollen" [188]). Die Geistlichkeit machte auch wiederholt Schauspielern Schwierigkeiten bei Verabreichung des Sterbesakramentes, ja weigerte ihnen ein christliches Begräbnis. So wurde der Witwe des Direktors der Veltheimischen Truppe, der „Veltheimin", das hl. Abendmahl erst gereicht, nachdem sie an Eidesstatt gelobt hatte, „ihre unheilige Lebensart künftig gänzlich zu quittieren" [189]), ein Eid, den sie, weniger standhaft als ihr Gatte, der sich im Angesicht des Todes geweigert hatte, seinen Beruf abzuschwören und dem darum fast das Sakrament am Totenbette verweigert worden wäre[190]), zwar ablegte, aber, wieder genesen, nicht einhielt. Einem Mitglied der Gesellschaft des Johann Peter Hülfferding verweigerten 1740 der Reihe nach vier Geistliche, die

darum angegangen worden waren, den Zuspruch auf dem Sterbebette und das Abendmahl, und eine besondere Regierungsverordnung war notwendig, um ihm ein christliches Begräbnis mit Musik zu verschaffen [191]). Der berühmten Neuberin aber scheint nur ein stilles Begräbnis zugestanden worden zu sein [192]). Noch in Hoftheatergesetzen dieses Jahrhunderts ist schließlich für Schauspieler als Disziplinarstrafe zwar nicht die römische Prügelstrafe, aber doch Arrest festgesetzt, so z. B. in den „Gesetzen und Anordnungen für die Mitglieder des k. k. Hofschauspieles“ in Wien vom Jahre 1823 und in dem „Reglement für die königlichen Schauspiele in Berlin“ vom 1. September 1845. Die Schauspielerin Vohs, welche 1800 in Weimar die Rolle der Maria Stuart unter Schillers Anleitung kreiert hatte, erhielt noch 1808 Gelegenheit, in der Wiener Hofburg im Arrest beim Hofprofosen [193]) Eindrücke für die Gefängnisstimmung der Maria Stuart zu sammeln und über aus diesen sich etwa ergebende neue „Nuancen“ durch acht Tage nachzudenken.

Wenn wir nun aber heute Umschau halten, sehen wir, daß auch die letzten Vorurteile geschwunden sind, gegen jene wenigstens, die künstlerisches Ansehen erlangt haben und in ihrem Privatleben das ohnehin nicht allzu große Maß von äußerem Anstand respektieren, welches die Gesellschaft von ihren Gliedern zu verlangen vorgibt. Wieder drängen sich Männer und Frauen um die großen Künstler, wie Seneca es schilderte, die Thüren in den Salons der höchsten Gesellschaftskreise öffnen sich ihnen, Adel, Orden, Titel bringen ersehnten Ehrenlohn

für künstlerisches Wirken und rechtlich sind die Schauspieler allen andern Staatsbürgern gleichgestellt. Sie hätten also, könnte man meinen, einen geradezu idealen Zustand bürgerlicher Freiheit und Gleichheit erreicht.

Und doch ist gerade in unsern Tagen eine lebhafte Bewegung unter den Berufsschauspielern entstanden, welche eine Aenderung in der rechtlichen Stellung der Schauspieler anstrebt. Sie ist nur ein Teil, ein Widerspiel im kleinen jener großen Bewegung, die alle modernen Staaten durchzittert, die von den einen als Vorläuferin einer gerechteren, alle Gegensätze versöhnenden Zukunft gefördert und gepriesen, von den andern als Gefahr für alles Bestehende bekämpft und verdammt wird: der sozialen Bewegung.

Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, jene Glaubensartikel der französischen Revolution, galten nur so lange als Quintessenz gesetzgeberischer Weisheit, als Universalheilmittel aller gesellschaftlichen Schäden, bis man — da ja mit dem Begriff der Brüderlichkeit juristisch nicht viel anzufangen war — wenigstens der Freiheit und Gleichheit zur theoretischen Anerkennung in je einigen Paragraphen der Grundgesetze der verschiedenen Legislationen verholfen hatte. Je weniger der Staat die Bürger „bevormundete", je weniger Schranken er durch Verbote und Befehle für die Handlungsfreiheit der Einzelnen zog, um so freiheitlicher erschien seine Gesetzgebung, um so vollkommener die rechtliche Gleichstellung, die Gleichberechtigung aller Staatsbürger durchgeführt. Wo das allgemeine Wahlrecht statuiert ist, besteht die volle Gleichberechtigung auch auf politischem Gebiet; aber in

allen Gesetzgebungen ist es ausgesprochen, daß alle Aemter allen Staatsbürgern gleich zugänglich sind: der geringste Arbeiter kann jeden Tag Notar, Advokat, Arzt, Gott weiß was alles werden — wenn er nachweisen kann, so und so viel Jahre studiert und so und so viele Prüfungen gemacht zu haben; er kann sich unter diesen Voraussetzungen auch dem Staatsdienst zuwenden, wenn man ihn dazu nimmt, und jedes Amt erlangen, wenn man es ihm gibt. Ja, er darf auch Grundbesitz erwerben, Jagdherr werden, Rennställe halten, alles, alles, was er will — wenn er das Geld dazu hat; er ist freizügig und darf sich niederlassen, wo er will, wenn er nur nachweisen kann, daß er Beschäftigung findet, oder daß er genug Geld zum arbeitslosen Leben besitzt — sonst wird er freilich als Vagabund in die Heimat geschoben. Er darf auch heiraten, genau so wie jeder andre, wenn er will — wenn er ein Wesen findet, das das eigene Elend dauernd an seines zu ketten bereit ist, und er die Zeit für die Laufereien beim Pfarrer und Standesamt zu erübrigen und die Auslagen für Stempel und Gebühren 'zu erschwingen in der Lage ist. Seine Kinder kann er erziehen und ausbilden, wie er will, wenn er die Mittel hat, die Lehrer zu zahlen, und nicht etwa gar auf die paar Groschen angewiesen ist, welche die halbwüchsigen Knaben und Mädchen in der Fabrik verdienen; er braucht sie übrigens gar nicht in die Schule zu schicken, wenn er Zeit und Kenntnisse besitzt, sie selbst zu unterrichten oder ihnen einen Hauslehrer halten kann.

Mit dieser Freiheit und Gleichheit sind nun aber

die Leute merkwürdigerweise keineswegs zufrieden. Sie sagen: was hilft uns die gesetzliche Freiheit, wenn die Unternehmer, die Lohnherren uns Lohnverträge diktieren, die anzunehmen zwar kein Gesetz, aber die Not des Lebens uns zwingt, Lohnverträge, die uns kaum den Bedarf des Lebens gönnen, denen wir, wenn wir existieren wollen, Weib und Kinder unterwerfen müssen, Lohnverträge, die nicht nur unsre Gegenwart verschlingen und uns der Familie berauben, sondern uns und unsre Weiber und Kinder von jeder Hoffnung auf eine erträgliche Zukunft ausschließen? Sie sagen: das ist keine Gleichheit, die den Starken und den Schwachen, den Besitzenden und Besitzlosen, den Unternehmer und den Arbeiter gleichstellt; es genügt nicht, daß der Starke keine gesetzlichen Privilegien hat, der Schwache muß sie haben, damit der Starke seine natürliche Uebermacht gegen jenen nicht ausbenten kann. Ich spreche da gar nicht von jenen, die in ihrer Erbitterung die Existenzberechtigung des Staates und unsrer ganzen Gesellschaftsordnung anzweifeln, sondern nur von denen, welche die Forderung stellen, der Staat solle die Freiheit auf dem Gebiete des Lohnvertrags beschränken; eine Forderung, welche ja schon in den meisten Legislationen wenigstens eine gewisse Berücksichtigung gefunden hat, so in Bestimmungen über Frauenarbeit, Kinderarbeit, Maximalarbeitszeit ꝛc. Und da sind wir nun auf dem Punkte, in welchem auch die soziale Bewegung unter den Schauspielern einsetzt. Die Schauspieler sind mit dem Recht, welches die Rechtsordnung ihnen gewährt, unzufrieden, weil sie mit dem Recht, das die von den Theaterunter-

nehmern formulierten Verträge ihnen gewähren, unzufrieden sind, und gleich ihren „Genossen“ in den industriellen und gewerblichen Betrieben suchen sie Abhilfe einmal auf dem Wege der Koalition und dann auf dem Wege des Appells an die staatliche Gesetzgebung um Schutz gegen Auferlegung harter Vertragsbestimmungen.

Was die Koalitionsbewegung unter den Schauspielern anbelangt, so will ich mich begnügen, darauf hinzuweisen, daß ähnlich wie die namhaftesten der deutschen und österreichischen Bühnen sich zu einem Kartell, dem „Deutschen Bühnenverein“, koaliert haben, auch die deutschen und österreichischen Schauspieler eine Korporation gebildet haben, die „Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger“, zu welcher kürzlich auch eine Vereinigung österreichischer Bühnenangehöriger getreten ist; aber nur ungefähr ein Viertel der Bühnenmitglieder gehört diesen Verbänden an. Auf die Stellung des Deutschen Bühnenvereins und der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger näher einzugehen, will ich um so mehr unterlassen, als das Verhältnis dieser beiden Körperschaften, deren wechselseitig entgegenkommendes Zusammenwirken in so vielen wichtigen Fragen die Lösung erleichtern oder doch anbahnen könnte, im Laufe der Jahre leider ein immer schrofferes geworden ist, und ich es, da die Wiener Hoftheater Mitglied des Deutschen Bühnenvereins sind, nicht für angemessen hielte, hier eine Polemik für oder wider die eine oder die andre Korporation zu führen.

Wenn wir nun die landläufigen Verträge, wie sie zwischen Schauspielunternehmern und Schauspielern ge-

schlossen werden, näher ins Auge fassen, so müssen wir allerdings das eine zugeben, daß sie dem Charakter der schauspielerischen Thätigkeit als einer „Kunst“ nur wenig Rechnung tragen und in ihrem Inhalte ziemlich vom einseitigen Interesse des Schauspielunternehmers beeinflußt sind, weil die Gesetzgebung diesem hinsichtlich dessen, was er fordern darf, nahezu keinerlei Schranken auferlegt.

Den Gegenstand der erhobenen Klagen bildet wohl hauptsächlich das letztere Moment, aber auch in ersterer Richtung ergeben sich eine Anzahl rechtlicher Fragen, von denen ich eine wenigstens streifen will. Fast in allen Verträgen finden sich Bestimmungen des Inhaltes, daß der Schauspieler jede ihm zugewiesene Rolle oder doch jede ihm zugewiesene Rolle eines bestimmten Faches unweigerlich zu spielen hat, und daß er sich in der Durchführung derselben den künstlerischen Anordnungen der Bühnenleitung zu fügen hat. Das mag nun gemeiniglich als ganz selbstverständlich erscheinen. Ohne starke einheitliche Gewalt läßt sich kein Theater führen und für Laune und subjektives Belieben der Mitglieder darf kein Spielraum sein. Und doch muß es gewisse Grenzen geben, doch soll dem Schauspieler, der nicht ein Handwerker, sondern ein Künstler ist, der die starke innere Empfindung hat, er vermöge eine bestimmte Rolle künstlerisch nicht zu gestalten, so daß er mit ihrer Darstellung vielleicht seine künstlerische Stellung ernstlich gefährdet, ein zwischen Kontraktbruch und persönlichem Mißerfolg hindurchführender Ausweg nicht absolut verschlossen sein. Und ähnlich liegt die Sache auch, wo

eine diametral verschiedene Auffassung zwischen Direktor und Schauspieler über die künstlerische Gestaltung einer Rolle besteht und vielleicht als dritter Dissident auch noch der Dichter auftritt.

Man pflegt in unserm litterarischen Zeitalter es als ganz selbstverständlich zu bezeichnen, daß im Verhältnis zwischen Autor und Direktor jener die entscheidende Stimme hat, und sucht ihm, auf französische Verhältnisse hindeutend, den weitgehendsten Einfluß auch bei Proben zu vindizieren. Und doch kann man auf das hinweisen, was Plato den Sokrates über das Unbewußte im künstlerischen Schaffen sagen läßt, für das Sokrates darin einen ganz besonderen Beweis gefunden haben will, daß der Künstler sich oft im Wechselgespräch als sehr schlechter Interpret seiner künstlerischen Intentionen erwiesen habe [194]); auch auf dem Gebiete der Dramatik hat es sich nämlich schon wiederholt gezeigt, daß die Darstellung nicht zum Nachteile des Dichters und seiner Schöpfung aus derselben etwas andres gemacht hat, als jener ursprünglich beabsichtigte. Mit Recht vermeiden es die Verträge zwischen Autor und Direktor, den Einfluß des ersteren auf die Art der Darstellung in Paragraphen zu formulieren — es handelt sich hier nicht um juristische Fragen, sondern um solche künstlerischen Empfindens und sozialen Taktes, über die nicht so sehr der Gerichtshof als vielmehr nur eine Art litterarisch-künstlerischer Instanz entscheiden müßte, wenn die Sache schon durchaus bis zu einem offenen Streitfalle sich entwickeln sollte. Und dasselbe, was von der Beziehung des Dramatikers zum Dramaturgen gilt, findet

in einem gewissen Sinne auch Anwendung auf ihr Verhältnis zu den Darstellern. Jeder von ihnen trägt seine eigene Haut zu Markte und jeder sollte daher auch gegen eine Art juristischer Vergewaltigung in rein künstlerischen Fragen nicht ganz schutzlos sein.

Viel schlimmer aber als um die künstlerische Seite steht es in den Verträgen um die rein materielle. Schon die Art, wie die meisten Direktoren ihr Personal rekrutieren, gibt zu den begründetsten Bedenken Anlaß. Sie haben gewöhnlich nicht Zeit, sich die Leute, die sie engagieren wollen, früher anzusehen, sondern sind auf die Empfehlungen der Agenten angewiesen; diese sind aber nicht immer ganz — zuverlässig. Was macht also der Mann, wenn er einen Darsteller für ein bestimmtes Fach braucht? Er engagiert vom Beginn der Saison vier oder sechs solche Darsteller und behält sich das Recht vor, jedem binnen vierzehn Tagen oder binnen einem Monate zu kündigen. Dieser Vorgang ist so allgemein, daß der kleine Schauspieler, will er nicht ganz ohne Engagement bleiben, sich dieser Kündigungsklausel unterwerfen muß, auf die Gefahr hin, seine letzten Groschen für die Reise ausgegeben zu haben — um nach vierzehn Tagen, oft ohne daß man ihn auch nur einmal auftreten ließ, ohne Engagement und, da die Theater bereits ihren Bedarf gedeckt haben, ohne Aussicht auf solches, dazustehen. Dann kann er seine Garderobe versetzen, wenn er eine hat, um sich wenigstens ein Reisegeld zu verschaffen, falls er es nicht gleich vorzieht, sich mit Schub in die Heimat befördern zu lassen.

Aber wenn ihm der Wurf gelungen, wenn sein

Engagement perfekt geworden ist, dann zeigt sich oft erst recht, wie wenig Schutz ihm der „frei“ abgeschlossene Vertrag gewährt. Mannigfach sind die Gründe, aus denen der Unternehmer den Vertrag lösen kann, für den Schauspieler aber gibt es meist nur einen: wenn er seine Gage nicht bezahlt erhält. Ein Unternehmer, der in der glücklichen Lage ist, nicht allzu ängstlich mit dem Gelde rechnen zu müssen, kann ein Mitglied, dem er aus irgend einem Grunde — und es gibt da gelegentlich ganz seltsame Gründe — aufsässig ist, geradezu in seiner ganzen künstlerischen Zukunft vernichten. Er braucht dem Schauspieler nur seine Gage zu zahlen: auftreten braucht er ihn überhaupt nicht zu lassen, davon steht — abgesehen von etwaigen Antritts- und Benefizrollen — nichts in den Verträgen; und doch muß der Schauspieler, den der Direktor „kaltgestellt“ hat, wie der technische Ausdruck lautet, dem so alle Möglichkeit benommen ist, seine künstlerischen Anlagen zu pflegen, zu entwickeln, ja nur zu erhalten, in dem Engagement ausharren: dem Rechte des Unternehmers, ein Mitglied nicht zu beschäftigen, entspricht kein Recht des Mitgliedes, wegen mangelnder Beschäftigung Auflösung des Vertrages zu verlangen. Und wenn ein Mitglied erkrankt, dann mag es zusehen, wovon es lebt. Sogar in den obligatorischen Verträgen des Bühnenvereins befindet sich die Bestimmung, daß nach vierzehntägiger Erkrankung die Gage auf die Hälfte herabgesetzt werden kann und, wenn „die wiederkehrenden Krankheitsfälle im Laufe eines Vertragsjahres zusammen länger als 28 Tage dauern“, die Gagenzahlung ganz sistiert werden kann. Gut, mag man sagen, der Direktor

muß auch leben, wie kommt er dazu, einem Mitglied, das nicht spielen kann, Gage zu zahlen? Richtig! Aber wie kommt das Mitglied dazu, obwohl es keine Gage erhält, doch an den Vertrag gebunden zu bleiben? Die Erkrankung kann eine solche sein, daß sie das Mitglied nicht hindern würde, in einem andern Berufe sich die Notdurft des Lebens zu verdienen; ein andrer Unternehmer wäre vielleicht gern bereit, Monate hindurch dem Erkrankten eine Gage zu zahlen, wenn er ihn hierdurch für die Zeit nach seiner Wiedergenesung seinem Institute gewinnen kann. Nein! darf der andre Unternehmer sagen: du bist krank, du bekommst keine Gage, sondern höchstens, was ich dir aus Mitleid schenke; aber fort darfst du auch nicht, und wirst du wieder gesund, so gehörst du mir. Es ist selbstverständlich, daß auch Frauen, welche neben ihren Pflichten als Künstlerinnen zugleich solche als Gattinnen zu erfüllen haben, für den Fall und die Zeit einer sich aus letzteren etwa ergebenden längeren Berufsentziehung keinen Gagenanspruch haben — von jenen gar nicht zu reden, denen dasselbe Schicksal widerfährt, ohne daß sie vorher so vorsichtig gewesen wären, Gattinnen zu werden: aber der Vertrag bleibt aufrecht.

Heiratet ein weibliches Mitglied einer Bühne, dann hat der Direktor das Recht, dessen Vertrag zu lösen — es läßt sich vieles hierfür anführen; aber hat auch das Mädchen, das sich verehelichen, das ganz seiner neuen Familie leben will, ein gleiches Recht, sich dem Vertrage zu entziehen? Die Kontrakte statuieren kein solches Recht oder negieren es geradezu, und selbst die ordentlichen Gerichte pflegen die Frage zu verneinen. Und doch wird

es viele Männer geben, die zwar keinen Anstand daran nehmen, daß ihre Erwählte Schauspielerin war, die aber nicht wollen, daß ihre Frau eine ist. Und doch steht diese Auffassung im Widerstreit mit der Bestimmung des bürgerlichen Rechts, daß der Mann mit seinem Wohnsitz zugleich den der Frau bestimmen darf; und doch verfügt das Handelsgesetz in Artikel 7, daß „eine Ehefrau ohne Einwilligung ihres Mannes nicht Handelsfrau sein" kann, also nicht nur nicht Handelsfrau werden darf. Der Gatte kann somit, wenn die Frau Gesellschafterin einer Industrieunternehmung ist, die Auflösung des Gesellschaftsvertrages erzwingen; aber dem Vertrag gegenüber, der sie zwingt, allabendlich öffentlich aufzutreten, darzustellen, daß sie einen andern liebe, oder daß sie eine Gefallene, eine Bacchantin der Liebe sei, und gelegentlich ihre Beine herzuzeigen, ist er machtlos, obwohl ihm die Konsequenzen der ersteren Qualität, besonders wenn es sich um ein lukratives Unternehmen handelt, viel weniger bedenklich erscheinen mögen, als die letzterwähnten Eventualitäten.

Wir sehen aus den angeführten Beispielen, daß die in den Kontrakten vorhandenen Härten zumeist nicht so sehr darin bestehen, daß dem Unternehmer zu viel Rechte eingeräumt sind, sondern mehr darin, daß den „Rechten der Unternehmer" keine „Rechte der Mitglieder" entsprechen: für sie ist der Vertrag eine unabschüttelbare Fessel, der Unternehmer aber kann ihn leicht lösen oder die Lösung indirekt erzwingen, oder er kann doch seiner Verpflichtungen, wo sie ihm drückend werden, sich entledigen, den andern aber trotzdem im Banne des Vertrages festhalten.

Aber noch mehr. Die Unternehmer haben sich geradezu eine eigene Theorie von der ganz besonderen Heiligkeit und Unverletzlichkeit der Engagementsverträge konstruiert — soweit es sich nämlich um den Schauspieler handelt. Wenn sich ein Maler verpflichtet hat, ein Bild zu malen, ein Schriftsteller, ein Buch zu schreiben, und der Maler, der Schriftsteller will aus irgendwelchen Gründen dieses Bild nicht malen, dieses Buch nicht schreiben, dann kann der Besteller auf Erfüllung klagen; und wenn der Maler trotzdem das Bild nicht malt, der Autor das Buch nicht schreibt, wird dem Besteller nicht viel andres übrig bleiben, als Ersatz seines Schadens zu fordern. Der Maler darf aber dessenungeachtet weiter Bilder malen, andern Leuten Bilder verkaufen, der Schriftsteller Bücher schreiben u. s. w. — und wenn der Mann ein künstlerisches Motiv für seine Meinungsänderung anzuführen vermag, wird man gegen ihn nicht einmal einen moralischen Vorwurf erheben. Aus dem Kontraktbruch des Schauspielers aber hat man ein Delikt gemacht, der kontraktbrüchige Schauspieler wird boykottiert. Wer seinen Vertrag an einer der Bühnen des deutschen Bühnenvereins gebrochen hat, darf an keiner dieser Bühnen mehr engagiert werden, er darf keine dieser Bühnen mehr auch nur als Gast betreten: er wird nicht nur zum Schadenersatz verhalten, er wird mit der Vernichtung seiner ganzen wirtschaftlichen und künstlerischen Existenz bestraft.

Und doch sprechen vielleicht einige der früher erwähnten Momente eher gegen als für eine Ausnahmebehandlung der schauspielerischen Engagementsverträge

als sakrosankter Stipulationen. Ja noch mehr. Mindestens ebenso wie die Theater ein Interesse an der Stabilität ihres Personals, an dem Festhalten hervorragender Mitglieder geltend machen können, haben auch die Universitäten ein solches hinsichtlich der Kontinuität des Unterrichts und seiner Methode, hinsichtlich der Erhaltung wissenschaftlicher oder pädagogischer Koryphäen. Man hat aber trotzdem bisher nie daran gedacht, besondere Schutzmaßregeln zu treffen, um die Freizügigkeit der Professoren zu hemmen und sie an eine bestimmte Anstalt festzubinden. Wenn heute ein Universitätsprofessor einen Ruf an eine auswärtige Anstalt erhält, der ihm konveniert, fragt er seine Regierung höchstens dann, wenn er hofft, dadurch eine Pression behufs Erhöhung seiner Bezüge auszuüben, und wenn man einen Professor aus München oder Berlin nach Wien berufen will, oder umgekehrt, hält man es gar nicht einmal für notwendig, sich mit der Unterrichtsbehörde, der der Mann als mit Dekret für Lebenszeit angestellter Beamter untersteht, ins Einvernehmen zu setzen: man schließt mit ihm ab und die Sache ist erledigt. Die Freizügigkeit der Männer der Wissenschaft gilt von allgemeinen Gesichtspunkten aus eben als höher stehend denn die lokalen Interessen der einzelnen Universitätsstädte und -Staaten. Einen ganz ähnlichen Standpunkt, wie bei der Pflege der Wissenschaft, kann man aber vielleicht auch bei der Pflege der Kunst einnehmen. Von einer größeren Bühne zu einer kleineren, von einer angeseheneren zu einer geringeren wird ein Schauspieler gewöhnlich ohnedies nicht streben. Es besteht aber ein allgemeines künstlerisches Interesse

daran, daß Talente, die, in einen Boden, in dem sie sich entwickeln, empfangen und schaffen können, verpflanzt, vielleicht Großes erhoffen lassen, nicht in kleinen Verhältnissen festgehalten werden, in denen sie verkümmern. Es gibt Theatergeschäftsleute, Direktoren sowohl als Agenten, welche sich Anfänger, von denen sie sich etwas versprechen, gleich auf eine lange Reihe von Jahren verpflichten. Der Kunstnovize ist angewiesen, an kleineren Bühnen sein Talent zu erproben, das Lampenfieber zu überwinden, sich die Anfänge der Sicherheit in Sprache und Bewegung zu erwerben. Nun ist er so weit, daß er an einer größeren Bühne Aufnahme finden würde, daß er Muster braucht, an denen er sich bilden, Aufgaben, in denen er wachsen kann: nein, er wird erbarmungslos festgehalten, nicht Bitten noch Bereitwilligkeit zu materiellen Opfern helfen, er muß froh sein, wenn er nicht dadurch, daß er 130mal hintereinander in Charleys Tante spielen muß, verblödet, oder dadurch, daß er jede Woche mit halben Proben ein paar neue Rollen herausspeien und immer achtmal in sieben Tagen auftreten muß, sein Talent, sein Organ, seine Gesundheit zu Grunde zu richten gezwungen wird. Das sind nicht etwa vage Kombinationen, sondern ganz bestimmte Fälle, die mir vor Augen schweben. Auch da scheint mir das allgemeine Interesse, das darin besteht, ein Talent in seiner Entwickelung nicht zu hemmen und eine gewisse Freiheit der Bewegung zu ermöglichen, doch höher zu stehen, als das lokale geschäftliche Interesse des einzelnen Unternehmers. Gewiß bedarf auch dieser seines Schutzes gegen Laune und Unbeständigkeit und einer Sicherung seiner eigenen Existenzbedingungen.

Die übliche Vereinbarung einer Konventionalstrafe, die aber natürlich im Verhältnis zur Gage zu fixieren ist, wird hinreichend seine Geschäftsinteressen wahren; denn solange das künstlerische Können des Mitgliedes im Verhältnis zu seiner künstlerischen Beschäftigung, der gebotenen Gage und der künstlerischen Stellung der betreffenden Bühne steht, wird das Mitglied nicht thöricht die Konventionalstrafe in die Schanze schlagen, ja es wird bei dem berufsmäßigen Geldmangel, unter welchem die kleineren Schauspieler — und nicht immer nur diese — leiden, nur dann in der Lage sein, diese Konventionalstrafe zu erlegen, wenn es eben einen andern Unternehmer findet, der bereit ist, sie für ihn zu zahlen; und den wird es wieder nur dann finden, wenn sein Können wirklich über den Rahmen seiner künstlerischen und materiellen Stellung an der Bühne, welche es verlassen will, hinausgewachsen ist. Dort ist es am Platz, der Freiheit der Konkurrenz Bahn zu brechen, wo diese es einem Menschenkinde ermöglicht, emporzuklimmen aus den Niederungen des Lebens zu lichteren, höheren Regionen, — aber wo sie nur dazu dienen soll, die wirtschaftliche Lage der Schwachen durch ihren eigenen von der Not des Lebens erzwungenen Wettbewerb auf ein möglichst niederes Niveau herabzudrücken oder auf diesem festzuhalten, da ist die rechtliche Freiheit nur ein gleißendes Gewand für die thatsächliche Sklaverei.

Der Schauspieler ist heute nicht mehr infam, er ist nicht mehr rechtlos, er ist nicht mehr gesellschaftlich verfemt und man leitet auch kein Mißtrauen gegen die moralische Integrität des einzelnen aus den unbestreit-

baren allgemeinen Gefahren des schauspielerischen Berufes für die Persönlichkeit ab, welche darin bestehen, daß, wer täglich einen andern fremden Charakter zu spielen hat, leichter in seinem eigenen hierbei ins Schwanken geraten kann als derjenige, der das ganze Jahr hindurch General, Bischof, Justizrat oder sonst etwas ist, und daß gewohnheitsrechtlich, wohl infolge der aus den dramatischen Dichtungen geschöpften Anregungen der Phantasie, in manchen Theatern an einem Tage mindestens ebenso viel gelogen wird, als in der ganzen andern Stadt in einem Monat. Aber sozialpolitisch ist der Schauspielerproletarier schlechter daran als der Arbeiterproletarier, denn wir haben Gewerbeordnungen, Fabrikordnungen, Arbeiterschutzgesetze zc., aber wir haben keine staatliche Theatergesetzgebung, und was sich etwa gelegentlich so nennt, ist vorn Feuer- und Sicherheitspolizei — und hinten Zensur.

Eine vernünftige Theatergesetzgebung aber liegt nicht nur im Interesse der Humanität und der Kunst, sie liegt auch im eigensten Interesse des Staates, denn sie allein vermag von dem Anschluß an die gefürchtete Sozialdemokratie eine Klasse von Besitzlosen abzuhalten, deren besonderer Anlage zum Demagogentum schon der alte Tacitus [195]) sein Kompliment gemacht hat.

Anmerkungen.

1) Vgl. z. B. Dr. Em. Theod. Gaupp, De Professoribus et Medicis eorumque privilegiis in jure Romano, Vratislaviae 1827.

2) Livius, VII, 7: „vernaculis artificibus, quia ister Tusco verbo ludius vocabatur, nomen histrionibus inditum.“ Pauli Diaconi excerpta ex libris Pompeii Festi, De significatione verborum, VIII: „Histriones dicti, quod primum ex Histria venerint.“ Ueber einen späteren Ableitungsversuch unten Nr. 91.

3) L. 15. § 1. D. 7. 1, L. 12. § 1. D. 7. 4.

4) L. 27. D. 38. 1, L. 25. § 1. D. 38. 1, L. 7. § 5. D. 38. 1.

5) L. 22. § 1. D. 9. 2.

6) L. 38. § 14. D. 21. 1. Vgl. auch L. 73. § 3. D. 32 über das Legat von operae servorum, L. 5. § 10. D. 13. 6 über das Commodat des Prätors als Veranstalters der Schauspiele an die Darsteller.

7) Libro 18 ad Sabinum, L. 15. § 1. D. 7. 1.

8) Libro 1 ex Mincio, L. 27. D. 38. 1.

9) Libro 65 Digestorum, L. 25. § 1. D. 38. 1.

10) Libro 22 ad Edictum, L. 22. § 1. D. 9. 2.

11) Diogenes Laërtius, De vitis, dogmatibus et apophtegmatibus clarorum philosophorum, liber III, segm. 56: Ὥσπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορὸν, καὶ δεύτερον Αἰσχύλος, τὸν δὲ τρίτον Σοφοκλῆς, καὶ συνεπλήρωσαν τὴν τραγῳδίαν. οὕτως καὶ etc.

12) Aristoteles, Περὶ ποιητικῆς, Cap. 4. § 17: Καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε,

καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε, καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς.

13) Demosthenes, Περὶ τῆς εἰρήνης, § 6; περὶ τῆς παραπρεσβείας, § 315; Aeschines, Περὶ παραπρεσβείας c. 5, § 15; c. 15, § 52.

14) Vgl. Foucart, P., De collegiis artificum apud Graecos, Paris 1873, S. 10 u. 30.

15) Demosthenes, Κατὰ Μειδίου, § 15: „ὅσα μὲν οὖν τοὺς χορευτὰς ἐναντιούμενος ἡμῖν ἀφεθῆναι τῆς στρατείας ἠνώχλησεν.“ Vgl. Corpus inscriptionum Atticarum II. 1 Nr. 551: (εἶμεν) δε τοὺς τεχνίτας ἀτελεῖς στρατε(ίας καὶ πεζᾶς) καὶ ναυτικᾶς (Amphiktionenbeschluß).

16) L. 1 pr. D. 3. 2 (Julianus libro I ad Edictum): Praetoris verba dicunt: Infamia notatur . . qui artis ludicrae pronunciandive causa in scaenam prodierit . . L. 2. § 5. D. 3. 2 (Ulpianus libro VI ad Edictum): Ait Praetor: qui in scenam prodierit, infamis est. Scena est, ut Labeo definit, quae ludorum faciendorum causa quolibet loco, ubi quis consistat moveaturque spectaculum sui praebiturus, posito sit in publico privatore, vel in vico; quo tamen loco passim homines spectaculi causa admittantur. Eos enim, qui quaestus causa in certamina descendunt, et omnes propter praemium in scenam prodeuntes famosos esse Pegasus et Nerva filius responderunt. L. 3. D. 3. 2 (Gaius libro I ad Edictum provinciale): Qui autem operas suas locavit, ut prodiret artis ludicrae causa, neque prodit, non notatur; quia non est ea res adeo turpis, ut etiam consilium puniri debeat. L. 21 C. 2. 12 (Imperatores Diocletianus et Maximinianus): Si fratres tui, minores duntaxat aetate, in ludicrae artis ostentatione spectaculum sui populo praebuerunt, inviolatam existimationem obtinent. Cicero, De republica 4. 10 (bei Augustinus, De civitate Dei II 13): „Cum artem ludicram scenamque totam in probro ducerent, genus id hominum non modo honore civium reliquorum carere, sed etiam tribu moveri notatione censuere voluerunt.“ Cornelius Nepos, Proëmium 5: „In scenam vera prodire ac populo esse spectaculo nemini in eisdem gentibus fuit turpitudini. Quae omnia apud nos partim infamia, partim humilia atque ab honestate remota ponuntur.“ Tertullian, De spectaculis, Cap. 22: „Etenim ipsi actores et administratores spectaculorum,

quadrigarios, scenicos, xysticos, arenarios illos amentissimos, quibus viri animas, foeminae, aut illi etiam, corpora sua substernunt, propter quos in ea committunt quae reprehendunt, ex eadem arte, quam magnifaciunt, deponunt, imo manifeste damnant ignominia et capitis minutione, arcentes curia, rostris, senatu, equite, caeterisque honoribus omnibus simul ac ornamentis quibusdam."

17) L. un. C. 10. 57, L. 2. C. 12. 1. L. 8. C. 10. 31.

18) Livius VII. 2.

19) L. 1. §§ 7. 8. D. 3. 1, L. 4. D. 47. 23.

20) L. 27. C. 3. 28.

21) L. 42, L. 44. pr. D. 23. 2.

22) L. 44. § 7. D. 23. 2.

23) L. 47. D. 23. 2.

24) L. 24. pr. D. 48. 5.

25) L. 23. pr. u. § 2. D. 48. 5.

26) L. 14. D. 48. 19.

27) L. 4. pr. D. 3. 2.

28) L. 1. § 6. D. 3. 2.

29) Livius VII. 2: „Quod genus ludorum ab Oscis acceptum tenuit juventus, nec ab histrionibus pollui passa est: eo institutum manet, ut actores Atellanarum nec tribu moveantur, et stipendia, tamquam expertes artis ludicrae, faciant." Vgl. über die Atellanen Diomedes, Ars grammatica III S. 490 ed. Keil, Leipzig 1857: „Tertia species est fabularum Latinarum, quae a civitate Oscorum Atella, in qua primum coeptae, appellatae sunt Atellanae, argumentis dictisque jocularibus similes satyricis Graecis"; ferner Strabo, Geographica V. 3. 6 (cap. 233): „τῶν μὲν γὰρ Ὄσκων ἐκλελοιπότων ἡ διάλεκτος μένει παρὰ τοῖς Ῥωμαίοις, ὥστε καὶ ποιήματα σκηνοβατεῖσθαι κατά τινα ἀγῶνα πάτριον καὶ μιμολογεῖσθαι."

30) L. 21. C. 2. 12.

31) L. 1. C. 5. 27.

32) L. 23. §§ 1, 4. C. 5. 4.

33) Ibid. „... mulieres... quae scenicis... ludis sese immiscuerunt... si derelicta mala et inhonesta conversatione commodiorem vitam amplexae fuerint et honestati sese dederint..."

34) Ibid. „Nam omni macula penitus direpta, et quasi suis natalibus huiusmodi mulieribus redditis, neque vocabulum

inhonestum eis inhaerere de cetero volumus, neque differentiam aliquam eas habere cum his, quae nihil simile peccaverunt."

35) Anectoda Cap. 9: „ἀποδυσαμένη τε, τά τε πρόσω καὶ τὰ ὀπίσω τοῖς ἐντυγχάνουσι γυμνὰ ἐπιδεῖξαι, ἃ τοῖς ἀνδράσι θέμις ἄδηλά τε καὶ ἀφανῆ εἶναι."

36) Ibid. ὅσοι δὲ αὐτῇ ἐν ἀγορᾷ τῶν επιεικεστέρων ἐντύχοιεν, ἀποκλινόμενοι, σπουδῇ ὑπεχώρουν, μή του τῶν ἱματίων τῆς ἀνθρώπου ἀψάμενοι, μεταλαχεῖν τοῦ μιάσματος τούτου δόξειαν.

37) Ibid. „ὑπὲρ δημοσίους πολλὰς διαβοήτῳ γεγενῆσθαι ἐς πάντας ἀνθρώπους," Cap. 10: τὸ κοινὸν ἄγος ἁπάντων ἀνθρώπων. Vgl. zu ihrer Charakterisierung Cap. 9: Ἡ δὲ κἀκ τῶν τριῶν τρυπημάτων ἐργαζομένη, ἐνεκάλει τῇ φύσει, δυσφορουμένη ὅτι δὴ μὴ καὶ τοὺς τιτθοὺς αὐτῇ εὐρύτερον ἢ νῦν εἰσι τρυπῴη, ὅπως καὶ ἄλλην ἐνταῦθα μίξιν ἐπιτεχνᾶσθαι δυνατὴ εἴη, was ein französischer Uebersetzer (Isambert, Paris 1856) in folgender Weise wiedergibt: „Après avoir travaillé des trois ouvertures créées par la Nature, elle lui raprocha de n'en avoir pas placé une autre au sein, afin qu'on pût y trouver une nouvelle source de plaisir."

38) Cap. 1: „τὴν ἐκ θεοῦ δεδομένην ἡμῖν εὐσεβεστάτην σύνοικον."

39) L. 11. C. Th. 15. 7 (Theodosius, Arcadius, Honorius, 393): „Nulla mima gemmis, nulla sigillatis sericis aut textis utatur auratis. His quoque vestibus noverint abstinendum, quas Graeco nomine a latino crustas vocant, in quibus alio admixtus colori puri rubor muricis inardescit. Uti sane iisdem scutulatis et variis coloribis sericis, auroque sine gemmis collo, brachiis, cingulo non vetamus."

40) L. 12. C. Th. 15. 7 (Theodosius, Arcadius, Honorius, 394): „Si qua in publicis porticibus vel in his civitatum locis, in quibus nostrae solent imagines consecrari, pictura pantomimum veste humile et rugosis sinibus agitatorem aut vilem offerat histrionem, illico revellatur, neque unquam posthac liceat in loco honesto inhonestas annotare personas. In aditu vero circi, vel in theatris prosceniis ut collocentur, non vetamus." Vgl. auch § 1: „His illud adiicimus, ut mimae ... publice habitu earum virginum, quae deo dicatae sunt, non utantur..."

41) L. 1. C. Th. 15. 7 (Valentinianus, Valens et Gratianus, 371): „Scenici et scenicae, qui in ultimo vitae, ac necessitate cogente interitus imminentis, ad dei summi sacra-

menta properarunt, si fortassis evaserint, nulla posthac in theatralis spectaculi conventione revocentur."

42) L. 4. C. Th. 15. 7 (Gratianus, Valentinianus, Theodosius, 380): „Mulieres, quae ex viliori sorte progenitae spectaculorum debentur obsequiis, si scenica officia declinarint, ludicris ministeriis deputentur, quas necdum tamen consideratio sacratissimae religionis et Christianae legis reverentia suae fidei mancipavit; eas enim, quas melior vivendi usus vinculo naturalis conditionis evolvit, retrahi vetamus. Illas etiam feminas liberas a contubernio scenici praeiudicii durare praecipimus, quae mansuetudinis nostrae beneficio expertes muneris turpioris esse meruerunt."

43) L. 8. C. Th. 15. 7 (Gratianus, Valentinianus, Theodosius, 381): „Scaenae mulier si vacationem religionis nomine postularit, obtentu quidem petitionis veniae non desit, verum si post, turpibus volutata complexibus, et religionem, quam expetierit, prodidisse et gerere, quod officio desierat, animo tamen scenica detegetur, retracta in pulpitum, sine spe absolutionis ullius ibi eo usque permaneat, donec anus ridicula, senectute deformis, nec tunc quidem absolutione potiatur, cum aliud quam casta esse non possit."

44) Plinius, Naturalis historia VII Cap. 48, Sectio 49, § 158: „Lucceia mima centum annis in scaena pronuntiavit." „Galeria Copiola embolaria reducta est in scaenam C. Poppaeo Q. Sulpicio consulibus ludis pro salute divi Augusti votivis; annum octo agens producta fuerat tirocinio a M. Pompilio aedile plebis C. Mario Cn. Carbone consulibus ante annos nonaginta', a Magno Pompeio magni theatri dedicatione anus pro miraculo reducta."

45) L. 33. C. 1. 4.

46) Const. v. J. 537, Novelle 51.

47) Plutarch, Sulla. Cap. 36: „Οὗτοι γὰρ οἱ τότε παρ' αὐτῷ δυναμένοι μέγιστον ἦσαν, Ῥώσκιος ὁ κωμῳδὸς καὶ Σῶριξ ὁ ἀρχιμῖμος καὶ Μητρόβιος ὁ λυσιῳδός..." Macrobius, Saturn. II. Cap. 14. § 14: „Roscius qui etiam L. Sullae carissimus fuit et anulo aureo ab eodem dictatore donatus est."

48) Tacitus, Annales I. 77: „ne domus pantomimorum senator introiret; ne egredientes in publicum equites Romani cingerent."

49) Seneca, Epistolae V. 6 (Ep. 47) § 17: „ostendam nobilissimos juvenes mancipia pantomimorum.“ Naturales quaestiones VII. 32. 3: „Mares inter se uxoresque contendunt, uter det latus illis.“

50) Juvenal, Sat. VII. 88—90:

„ille et militiis multis largitur honorum,
semestri digitos vatum circumligat auro;
quod non dant proceres, dabit histrio.“

51) Plinius, Naturalis hist. XXIX Cap. 1, Sectio 5, § 9: „Eadem aetas Neronis principatu ad Thessalum transilivit delentem cuncta placita et rabie quadam in omnes aevi medicos perorantem.“

52) Ibid. „Nullius histrionum equorumque trigari comitatior egressus in publico erat.“

53) Macrobius, Saturn. II Cap. 7, § 2: „Laberium asperae libertatis equitem Romanum Caesar quingentis milibus invitavit ut prodiret in scaenam et ipse ageret mimos quos scriptabat. Sueton, Caesar Cap. 39: „Ludis Decimus Laberius eques Romanus mimum suum egit, donatusque quingentis sestertiis et anulo aureo, sessum in quattuordecim e scaena per orchestrum transiit.“

54) Sueton, Augustus, Cap. 43: „Ad scenicas quoque et gladiatorias operas et equitibus Romanis aliquando usus est, verum prius quam senatus consulto interdiceretur.“

55) Tacitus, Annales, XIV, 14: „nobilium familiarum posteros egestate venales in scenam deduxit.“ Sueton, Nero, Cap. 4: „praeturae consulatusque honore equites Romanos matronasque ad agendum mimum produxit in scaenam;“ Cap. 12: „exhibuit ad ferrum etiam quadringentos senatores sescentosque equites Romanos, et quosdam fortunae atque existimationis integrae;“ Juvenal, Sat. VIII. 193, 194:

„vendunt nullo cogente Nerone,
nec dubitabant celsi praetoris vendere ludis.“

56) Sueton, Nero, Cap. 23: „Quam autem trepide anxieque certaverit, quanta adversariorum aemulatione, quo metu iudicum, vix credi potest... Iudices autem prius quam inciperet reverendissime adloquebatur, omnia se facienda fecisse, sed eventum in manu esse Fortunae; illos ut sapientis et doctos viros fortuita debere excludere.“ Cap. 24: „In certando vero

ita legi oboediebat, ut nunquam excreare ausus, sudorem quoque frontis brachio detergeret; atque etiam in tragico quodam actu, cum elapsum baculum cito resumpsisset, pavidus et metuens ne ob delictum certamine summoveretur, non aliter confirmatus est quam adiurante hypocrita, non animadversum id inter exaltationes succlamationesque populi."

57) Sueton, Nero, Cap. 21: „Tragoedias quoque cantavit personatus, heroum deorumque item heroidum ac dearum personis effectis ad similitudinem oris sui et feminae, prout quamque diligeret. Inter caetera cantavit Canacem parturientem, Orestem matricidam, Oedipodem excaecatum, Herculem insanum."

58) Orelli, Inscriptionum latinarum selectarum amplissima collectio, Turici, I. 1828, Nr. 2625.

59) Cicero, Pro Q. Roscio Comoedo, 10. 27.

60) Cicero, Pro Q. Roscio Comoedo, 6. 17: „qui ita dignissimus est scaena propter artificium, ut dignissimus sit curia propter abstinentiam."

61) Cicero, Pro Q. Roscio Comoedo, 8. 23.

62) Macrobius, Saturn. III. Cap. 14, § 13: „tanta autem fuit gratia et gloria ut mercedem diurnam de publica mille denaria sine gregalibus solus acceperit." Plinius, hist. nat. VII. Cap. 39, Sectio 40, gibt den Jahresgehalt des Roscius allerdings etwas geringer an als Cicero (500 000 Sest.).

63) Macrobius, Saturn. II. Cap. 14, § 14: „Aesopum vero ex pari arte ducenties sestertium reliquisse filio constet."

64) Die Tochter des L. Cäc. Met. Dalmaticus, die in zweiter Ehe mit Sulla vermählt war, und von der sich dieser, während sie im Sterben war, damit er durch die Trauerfeierlichkeiten in seinen Festen nicht gestört würde, rasch noch scheiden ließ, 81 v. Chr. (Plutarch, Sulla, Kap. 35).

65) Horaz, Sat. II. 3. V. 239 f.:

„filius Aesopi detractum ex aure Metellae,
silicet ut decies solidum absorberet, aceto
diluit insignem bacam."

Plinius, Hist. nat. IX. Cap. 35, Sect. 59, § 122 und X. Cap. 51, Sect. 72, § 141, sowie Valerius Maximus IX. Cap. 1, § 2.

66) Juvenal, Sat. VI. 73: „Solvitur his magno comoedi fibula“ und 379, 380:

„Si gaudet cantu, nullius fibula durat
Vocem vendentis Praetoribus.“

Martial, Epigr. XIV. 215:

„Dic mihi simpliciter, comoedis et citharoedis
Fibula, quid praestas? ‚Carius ut futuant.‘“

Epigr. VII. 82:

„Menophili penem tam grandis fibula vestit,
Ut sit comoedis omnibus una satis.
Hunc ego credideram — nam saepe lavamur in unum —
Sollicitum voce parcere, Flacce, suae:
Dum ludit media populo spectante palaestra,
Delapsa est misero fibula: verpus erat.“

Ueber die Infibulation vgl. Corn. Celsus (ed F. Ritter et H. Albers, Köln 1835) VII. Cap. 25. § 3: „Infibulare quoque adolescentibus, interdum vocis, interdum valetudinis causa, quidam consuerunt ... Sed hoc quidem saepius inter supervacua quam inter necessaria est.“ Tertullian, De pudicitia, Cap. 16: „Huius boni fibulam quis illum nesciat invitum relaxasse, ut fornicationi obviam esset ...“

67) Plautus, Schlußworte in der Cistellaria (Caterva): „qui deliquit vapulabit.“

68) Sueton, Augustus, Cap. 45: „Coërcitionem in histriones magistratibus, omni tempore et loco vetere permissam, ademit praeterquam ludis et scaena.“ Nach Tacitus, Annales I. 77, erscheint es übrigens als zweifelhaft, ob die Prügelstrafe für schlechte Schauspieler nicht ganz aufgehoben wurde: „Actum de ea seditione apud patres dicebanturque sententiae, ut praetoribus ius virgarum in histriones esset. Intercessit Haterius Agrippa tribunus plebei ... Valuit ... intercessio, quia Divus Augustus immunes verberum histriones quondam responderat, neque fas Tiberio infringere dicta eius.“

69) Cicero, Pro Q. Roscio Comoedo 11, 30, erwähnt, daß der Komöde Eros „e scaena non modo sibilis, sed etiam convicio explodebatur.“

70) Sueton, Tiberius, Cap. 47: „Princeps ... neque spectacula omnino edidit; et iis, quae ab aliquo ederentur, rarissime interfuit, ne quid exposceretur, utique postquam

comoedum Actium coactus est manumittere.“ Dio Cassius, Historia romana, Lib. 57, Tiberius, Cap. 11: „Οὕτω τε ἐς πάντα ἴσος καὶ ὅμοιος ἦν ὥστ’ ὀρχηστήν τινα τοῦ δήμου ἐλευθερωθῆναί ποτε βουληθέντος μὴ πρότερον συνεπαινέσαι πρὶν τὸν δεσπότην αὐτοῦ καὶ πεισθῆναι καὶ τὴν τιμὴν λαβεῖν“

71) L. 17. pr. D. 40. 9 (Paulus libro singulari de Libertatibus): „Si privatus coactus a populo manumiserit, quamvis voluntatem accomodaverit, tamen non erit liber; nam et Divus Marcus prohibuit, ex acclamatione populi manumittere.“ L. 3. C. 7. 11 (Imp. Alexander 223): „Divo Marco auctore amplissimus ordo censuit, ne quis spectaculo, quod edatur, actorem suum alienumve servum manu mitteret, et si factum esset, pro infecto haberetur.“

72) L. 28. § 3. D. 48. 19 (Callistratus libro VI. de Cognitionibus): „Solent quidam, qui vulgo se iuvenes appellant, in quibusdam civitatibus turbulentis se acclamationibus popularium accomodare; qui si amplius nihil admiserint, nec ante sint a Praeside admoniti, fustibus caesi dimittuntur, aut etiam spectaculis iis interdicitur; quodsi ita correcti in iisdem deprehendantur, exilio puniendi sint; nonnunquam capite plectendi, scilicet quum saepius seditiose et turbulente se gesserint, et aliquoties apprehensi tractati clementius in eadem temeritate propositi perseveraverint.“

73) Horaz, Epist. II. 1. 185, 186: „media inter carmina poscunt aut ursum aut pugiles.“

74) Terenz, Phormio Prologus 32: „per tumultum noster grex motus locost.“

75) Tacitus, Annales I. 16: „Erat in castris Percennius quidam, dux olim theatralium operarum, dein gregarius miles, procax lingua et miscere coetus histrionali studio doctus.“

76) Plautus, Amphitruo 78: „Virtute ambire oportet, non favitoribus. Sat habet favitorum semper, qui recte facit.“

77) Capitula regum Francorum ed. Boretius. Mon. Germ. hist. Legum Sectio II. Fol. I. Pag. 334 Nr. 8: „De non accipiendis quibuscumque personis in iuditio, in accusatione et testimonio: Hoc sancimus, ut in palatiis nostris ad accusandum et iudicandum et testimonium faciendum non se exhibeant viles personae et infames, histriones scilicet, nugatores, manzeres (vgl. Benedictus Levita II. 49: „manzer hoc est de scorta

natus), scurrae, concubinarii, neque ex turpium feminarum commixtione progeniti aut servi aut criminosi. Frequenter enim homines huiusmodi ex suspicione conversationis pravae et naturae, ut inferiores non videantur, quod placet asserere nituntur contra digniores."

78) I. Art. 38, § 1: „Kemphen und ire kindere und alle, die unêlîche geborn sîn, und spillûte und die dûbe oder roub sûnen oder wider gebn, und sie des vor gerichte verwunden werden, oder die ir lîp, hût oder hâr ledigen, die sint alle rechtelôs."

79) III. Art. 45, § 9: „Spillûten und alle den, die sich zu eigen geben, den gibt man zu bûze den schaten eines mannes. Kemphen unde iren kinderen den gibt man zu bûze den blic von eime kamphschilde gein die sunnen."

80) Kap. 38 u. 61.

81) Kap. 258, § 6: „Spilliuten und allen den, die sich ze eigen hânt gegeben, und die gut für ere nement, den git man ze buze den schatten eines mannes gegen der sunnen. Daz ist also gesprochen: swer in iht leides tut, daz man in bezzern sol, der sol ze einer wende stan, da diu sunne an schinet, und sol der spilman dar gan, oder der sich ze eigene hat ergeben, und sol den schatten an der wende an den hals slahen. Mit der rache sol im gebüezet sin. § 7. Kemphen und iren kinden git man ze buze den blic von einem schilde gein der sunnen."

82) Das sächsische Weichbildrecht (herausgegeben von Thüngen, Heidelberg 1837) Art. 85: „Welch man schlecht eynen anderen, merkt man das sy sint spilleute, kemphen varnde frauen, varndes volck, wirt er umb wunden beclagt vor dem Richter, und Bekennet ers er wettet dem Richter. acht Schillinge und dem clager halbe busse das sint XV schillinge, under küniges Banne wellet man drey pfunt ab er selber das gerichte Sitzt. unnd dem schultesen acht schillinge etc."

83) Glosse I. 51: „Rechtlose lude synt drierleye. De ersten sint rechtelos also dat se in gerichte nicht tugen moghen, und dat se nemandes word vor gerichte spreken mogen ... De ersten synt spellude und erlose lude." Sachsenspiegel III. Art. 65, § 1: „Der markgrêve dinget bî sines selbes hulden uber sechs wochen; dâ vindet ieclîch man urteil uber den andern, den man an sime rechte nicht beschelden mag."

III. Art. 70, § 1. „Swâ man nicht en dinget under kunges banne, dâr mûz iechlich man wol urteil vinden und gezcûg sîn uber den andern, den man nicht rechtelôs beschelden en mac.“ II. Art. 12, § 2: „Bûzen kunges banne mûz îclich man uber den andern urteil wol vinden und urteil schelden, der volkomen ist an sîme rechte . . .“ I. Art. 61, § 4: „Iclich man mûz wol vorspreche sîn binnen deme lande zu Sachsen zu lantrechte, sunder pfaffen, den man an sîme rechte nicht beschelden en mac.“ Aber I. Art. 50, § 2: „Al sî ouch ein man en speleman oder unêlîche geborn, her en ist doch dîbes noch roubêres genôz nicht, als man kemphen ûf in leiten müge.“

84) Sächsisches Lehenrecht, Art. 2, § 1: „Alle die rechtes darvet oder unecht geboren sin, die solen lenrechtes darven.“ Glosse zum sächs. Lehenrecht 2 b: „Alle die des rechtis darbin die syn alle von dem herschilde vorlegit, und darumme so haben sie keyne lehen.“

85) I. Art. 48, § 1: „Alle die unêlîche geborn sîn oder sich rechtelôs gemachet habn, die enmugen cheinen vormunden haben an irer clage noch an irem kamphe.“ III. Art. 16, § 2: „Rechtelôse lûte en suln nicheinen vormunden haben.“

86) Rechtsbuch nach Distinktionen I. 49, 4: „Alle dy, dy unelich geborn sin, und dy sich rechtelos gemacht haben, dy en mogen nicht vormunde sin, noch vormunde haben an orer clage, noch an orem kampphe.“

87) Rechtsbuch nach Distinktionen V. 2 pr.: „Wer burgerrecht in wichbilde wil gewynnen adder irwerben, der sal elich geborn sin, — he sal ouch nicht rechtelos sin . . .“

88) I. Art. 51, § 1: „Ez ist manic rechtelôs, der nicht en ist echtelôs. Wen ein rechtelôs man mûz wohl êlich wîb nemen und kindere bî ir gewinnen, die ebenburtig sîn; die mûzen auch wol sîn erbe nemen, und irer mûter alsô . . .“

89) Göschen, Die Goslarischen Statuten, Berlin 1840, S. 114: „item advocatus civitatis nullins haereditatem debet accipere praeterquam histrionum, ioculatorum et advenarum.“

90) Budde, Joh. Fr., Ueber Rechtlosigkeit, Ehrlosigkeit und Echtlosigkeit. Bonn 1842.

91) Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis: „Hisdrio, Historio. Papis MS. Bituric. pro Histrio. Est autem Papiae ‚Histrio vel historio‘ scenicus saltator . . . qui saltando

historias demonstrabat.“ Gloss. Lat. Gall. Sangerm.: „Histrio, Jongleur, qui raconte ou contrefait divers faits des hommes.“

92) De consensu evangelico I. 33: „Per omnes civitates cadunt theatra.“

93) Ad Cap. 2 v. 1. Matth. Cap. 7.

94) Τῆς πόλεως ἁπάσης λοιμόν; vgl. auch 73. Homilie ad Cap. 23 v. 13. Matth. Cap. 3.

95) Εἰ μηδεὶς ἦν ὁ τὰ τοιαῦτα θεώμενος, οὐδ᾽ ἂν ὁ ἀγωνιζόμενος ἦν.

96) L. 2. u. L. 5 Cod. Theod. De spectaculis 15. 6.

97) Kap. 38.

98) Kap. 23.

99) Kap. 24.

100) Concilium Eliberitanum, Can. 62 (**Bruns**, Bibliotheca ecclesiastica I. 2. S. 10): „Si auriga (augur) aut (et) pantomimus credere voluerint, placuit ut prius artibus suis renuntient, et tunc demum suscipiantur, ita ut ulterius ad ea non revertantur: qui si facere contra interdictum tentaverint, projiciantur ab ecclesia.“

101) Constitutiones Apostolicae VIII. Cap. 32, 15 Pauli Apostoli Canones (**Pitra**, Iuris ecclesiastici Graecorum historia et monumenta, Romae 1864, I. S. 64), Canon 7: „Τῶν ἐπὶ σκηνῆς ἐάν τις προσίῃ (sc. πρώτως τῷ μυστηρίῳ τῆς εὐσεβείας) ἀνὴρ ἢ γυνή, ἢ ἡνίοχος, ἢ μονομάχος ἢ σταδιοδρόμος ἢ λουλεμπιστὴς ἢ ὀλυμπικὸς ἢ χοραύλης ἢ κιθαριστὴς ἢ λυριστὴς ἢ ὁ τὴν ὄρχησιν ἐπιδεικνύμενος ἢ κάπηλος, ἢ παυσάσθωσαν ἢ ἀποβαλλέσθωσαν.“ Canon 13: „Θεατρομανίᾳ εἴ τις πρόσκειται ἢ ἱπποδρομικοῖς ἀγῶσιν, παυσάσθω ἢ ἀποβαλλέσθω.“

102) Concilium Carthagense III. Can. 12 (**Bruns**, Bibl. eccl. I. 1. S. 125): „Ut filii episcoporum vel clericorum spectacula secularia non exhibeant, sed nec spectent, quandoquidem a spectaculo et omnes laici prohibeantur; semper enim christianis omnibus hoc interdictum est, ut ubi blasphemi sunt non accedant.“

103) Can. 35 (**Bruns**, l. c. S. 128): „Ut scenicis atque histrionibus ceterisque hujusmodi personis vel apostaticis conversis vel reversis ad dominum, gratia vel reconciliatio non negetur.“

104) IV. Band, S. 2.

105) Du Méril M. Edéleſtand, Origines latines du théâtre moderne. Paris 1849, S. 41.

106) II. S. 239 ff.

107) Jakob Grimm, Göttinger Gelehrter Anzeiger 1838 I. S. 551; vgl. ſchon „Deutſche Mythologie", 1. Aufl. v. 1835, S. 455.

108) Guſtav Freytag, De initiis scenicae poësis apud Germanos. Berlin 1838.

109) Mone, F. J., Altdeutſche Schauſpiele, Leipzig 1841; Schauſpiele des Mittelalters, Karlsruhe 1846, 2 Bände.

110) Alt, Dr. Heinrich, Theater und Kirche in ihrem gegenſeitigen Verhältnis hiſtoriſch dargeſtellt. Berlin 1846.

111) Du Méril, E., Origines latines du théâtre moderne. Paris 1849.

112) Haſe, Dr. Karl, Geiſtliche Schauſpiele. Leipzig 1858.

113) Wilken, Dr. E., Geſchichte der geiſtlichen Spiele in Deutſchland. Göttingen 1872.

114) Milchſack, Guſtav, Die Oſter- und Paſſionsſpiele. Wolfenbüttel 1880.

115) Als Belegſtellen dienen:

Gerbert, Vetus liturgia alemannica, 1776, S. 864: „Ritus Christi corpus e sepulchro levandi aliquando sacra quadam comoedia fiebat, qualis in ordine div. offic. Turicensi an. 1260 hoc modo describitur: Stantes (mulieres) quasi in opposito angeli devote cantant: ‚Quis revolvet‘. Angelus: ‚Quem quaeritis‘. Mulieres; ‚JHESUM Nazarenum.‘ Angelus: ‚Non est hic.‘ Mulieres redeuntes versus locum stationis Clericorum cantant: ‚Ad monumentum‘. Quo finito Clerus cantat aliquantulum remisse antiphoniam: ‚Currebant duo simul‘. Et interim duo antiquiores, et honorabiliores Canonici casulati repraesentaturi Petrum et Johannem quasi festinanter vadunt ad altare martyrum. Sed junior citius seniore, et ibi duobus candidissimis linteis ab ipso Canonico angelum repraesentante receptis, ipsa linteola publice reportantes ad Clerum, et ostendentes canunt: ‚Cernitis o socii‘, et statim chorus alta voce subiungens: ‚Te Deum laudamus‘ in chorum revertitur."

Gerbert, Monumenta veteris liturgiae Alemannicae 1779, S. 237: Ex Codice Bibliotheca Caes. Vindobon. (N. 277 olim 349)

saec. XII: „Duo sacerdotes se cappis induunt, sumentes thuribula, et humeraria in capita ponent, intrantes chorum, paulatim euntes versus sepulchrum, voce mediocri cantantes: quis revolvet . . .“

Durandi, Rationale divinorum (Straßburger Ausgabe 1488), liber VI de officiis dominicae specialiter, rubr. De sabbato sancto pasce, subr. De nocturno officio huius diei (fol. 201, Ausg. 1486 fol. 110): „Sane tertio responsorio cum ‚gloria patri‘ decantato cum cereis et solenni processione de choro ad aliquem locum tendimus, ubi sepulcrum imaginarium cooptatur, et ubi introducuntur personae sub forma et habitu mulierum et duorum discipulorum scilicet Johannis et Petri qui ad sepulcrum Christum quaerentes venerunt, et quaedam aliae personae in personis et forma angelorum, quae Christum a mortuis resurrexisse dixerunt; in personis quorum recte cantari potest illa secunda responsorii primi particula ‚nolite timere‘ etc. usque in finem responsorii. Tunc redeunt ad chorum quasi fratribus referentes, quae viderunt et audierunt, et unus redit citius alio, sicut Johannes concurrit citius Petro. In personis quorum convenienter cantatur illud responsorium ‚congratulamini‘ sine versu. Si autem habent versus de hac repraesentatione compositos, licet non autenticos, non improbabimus. Tum chorus audita resurrectione Christi prorumpit in vocem altissone cantans, ‚Te Deum laudamus‘.“

Johannis Abricensis (Jean de Bayeux, Bischof von Avranches), Liber de officiis ecclesiasticis (gewidmet dem Erzbischof von Rouen, Maurille, gest. 1070; vgl. De la Rue, Essais historiques sur les Bardes, les Jongleurs et les Trouvères. Caen 1834 I. S. 179), app. p. 211 (bei Du Méril, Origines latines du théâtre moderne. Paris 1849, S. 96): „Tres Diaconi de majori sede, induti dalmaticis, et amictus habentes super capita sua ad similitudinem mulierum, vascula tenentes in manibus veniant per medium chori, et versus sepulchrum properantes, vultibus submissis, cantent pariter hunc versum: ‚Quis revolvet . . .‘ Hoc finito, quidem puer, quasi angelus, indutus alba et amictu, tenens spicam in manu, ante sepulchrum dicat: ‚Quem quaeritis in sepulchro, o christiculae?‘ Mariae respondeant: ‚Jesum Nazarenum crucifixum, o coelicola.‘ Tunc angelus dicat: ‚Non est hic... venite et videte locum

ubi positus fuerat . . .' Et locum digito ostendat. Hoc finito angelus citissime discedat, et duo presbyteri de majore sede in tunicis, intus sepulchrum residentes, dicant: ,Mulier quid ploras? . . . Quem quaeritis . . .' Mariae osculentur locum, postea exeunt de sepulchro. Interim quidam sacerdos in persona Domini, albatus cum Stola, tenens crucem, obvians eis in sinistro cornu altaris, dicat: ,Mulier, quid ploras? Quem quaeris?' Medius mulierum dicat: ,Domine, si tu sustulisti eum, dicito mihi, et ego eum tollam.' Sacerdos illi crucem ostendens, dicat: ,Maria.' Quod cum audierit (medius mulierum), pedibus eius citissime sese offerat, et alta voce dicat . . ."

Kurz, Franz, Oesterreich unter Herzog Albrecht IV., 2. Teil, S. 427: Ritus Resurrectionis Domini in Canonia Claustroneoburgensi saeculis 13, 14 et 15 observatus: „In sancta nocte antequam sonentur matutine Prelatus aliquibus sibi adiunctis corpus dominicum et crucem de sepulcro tollant cum devotione et reuerentia aspergentes et adolentes ea ac canentes sub silentio (demissa voce) Responsorium: ,Resurrexit pastor bonus . . .' Sicque ut mos habet sepulcrum visitatur. ibique clero in duos ordines diuiso ut fieri solet in choro cantores imponant hanc antiphonam: Maria et Magdalena et alia Maria ferebant diliculo aromata dominum quaerentes in monumento. Tunc tres presbyteri ad hoc officium dispositi portantes thuribula et incensum et ineundo sepulcrum in persona mulierum ad invicem cantent hanc antiphonam: ,Quis revolvet . . .' Et Dyaconus sollempni ac alba veste vestitus intra sepulcrum residens in persona angeli humili (voce) respondeat: ,Quem quaeritis . . .' Iterum presbyteri in persona mulierum aromata ferentium respondeant: ,Jesum Nazarenum . . .' Et abscendente angelo presbyteri ad clerum se vertentes cantent: ,Ad monumentum venimus . . .' Et illis abeuntibus chorus cantet antiphonam: ,Currebant duo simul . . .' Interim canitur haec antiphona duo presbyteri sub persona Johannis et Petri ad sepulcrum venientes tollunt sudarium et ad clerum populumque conuersi precedunt sic decantantes antiphonam: ,Cernitis o socii...'" (auch bei Du Méril, Origines latines du théâtre moderne. Paris 1849, S. 89).

116) „Wir suchen ein alte eineugige pfaffen hur, da sie dz hort, dz sy verspottet ward mit irem einen aug, da ward sie gifftig auff ulnspiegel, und sprang uß dem grab, und meint sie wolt ym in das antlit fallen mit den füsten, und schlug her ungewiß und traff den einen buren" 2c. Die Antwort der Darsteller der Marien findet sich schon in der um 1500 in Heidelberg „sub egregio magistro Joanne Hilt Rotwilensi disputatore de quolibet acutissimo" gehaltenen Scherz-Disputation De fide concubinarum in sacerdotes citiert: „et in nocte paschali: wen suchen ir hir, ir beschlepten frowen? ein alte hur mit einem ouge," wo es aber weiter heißt, „et mox responsum est ‚Non est hic', quoniam concubina subtraxit pecunias, vinum exhausit, frumenta asportari fecit, suppellectilia in suam cistam, in alia domo sitam, recondidit" etc. (Zarncke, Die deutschen Universitäten im Mittelalter. Leipzig 1857, I. S. 92).

117) Joannes Latomus, Antiquitates quaedam civitatis et potissimum ecclesiae Francofordensis (bei Grotefend, Quellen zur Frankfurter Geschichte, I. 1884, S. 101): „Anno 1467 tragoedia passionis Christi exhibetur. salvator fuit dominus Evaldus Dottenfeldt, rector Dominus Enolphus presbyteri ecclesiae nostrae. interfuerunt supra 200 personae." Schurg, Chronicon Francofurtanum (Collectaneae), S. 186 (ibid): „Anno 1467 fuit ludus passionis Francofurti. salvator Ewaldus Tottenfeldt, rector dominus Enolphus."

118) Tagebuch des Job Rorbach (bei Grotefend, I. S. 292): „Ludus passionis. Anno 1498 quarta junii et secunda pentecostas hic ante pretorium quod dicitur der Romer supra machinam que ob hoc constructa fuerat ludus habitus, in quo erant 280 persone bene ornate cum vestibus ac similibus que decebant. luserant autem eo die primum sacrifitium unici filii Abraam. historiam Susanne, divitis et pauperi Lazari, item filii perditionis. quibus actis Balthazar plebanus in ObernEschersheim induit se tunica grisea (antea enim personam patris in divinis reputabat) (lies: repraesentabat?) ac diademitate coronatus personam Christi simulans passionem domini aggrediens, que causam omnem dedit ludo, eam incipiebat ab electione apostulorum . . ."

119) Magni Gerhohi commentarius aureus in psalmos et canticos feriales (in Petz, Thesaurus Anecdotorum novissimus V. 1728, S. 2040).

120) Das Konzil von Laodicea spricht nur von Schaustellungen bei Hochzeiten und Gelagen, Can. 54: „Ὅτι οὐ δεῖ ἱερατικοὺς ἢ κληρικούς τινας θεωρίας θεωρεῖν ἐν γάμοις ἢ δείπνοις, ἀλλὰ πρὸ τοῦ εἰσέρχεσθαι τοὺς θυμελικοὺς ἐγείρεσθαι αὐτοὺς καὶ ἀναχωρεῖν.“ Aus den „coenis“ (δείπνοις) wurden später „scenis“ im Decretum Gratiani III. Can. 37, D. 5 De consecr. (Ex concilio Laodicensi cap. 54, angeblich vom Jahre 320, aber thatsächlich erst zwischen 343 und 381, vgl. Hefele, Konziliengeschichte I. S. 720 ff.): „Non oportet ministros altaris, vel quoslibet Clericos spectaculis aliquibus, quae aut in nuptiis, aut scenis exhibentur, interesse: sed antequam thymelici ingrediantur, surgere eos de convivio, et abire.“ Vgl. auch Concilium Aquisgranense (816) c. 83: (Concilia Germaniae collegit Frid. Schannat dein Jos. Hartzheim etc. I. S. 476) „ex concilio Laodicensi“: „Quod non opporteat Sacerdotes, aut Clericos, quibuscunque spectaculis in scenis, aut in nuptiis interesse: sed antequam thymelici ingrediantur, exurgere eos convenit, atque inde discedere.“ Ferner Decretum Gratiani C. 3. Dist. 23 („non spectaculis, non pompis intersint“), C. 19. Dist. 34 und C. 7. Dist. 44.

121) C. 12. X. De vita et honestate Clericorum III. 1: „Interdum ludi fiunt in Ecclesiis theatrales, et non solum ad ludibriorum spectacula introducunter in eis monstra larvarum, verum etiam in aliquibus festivitatibus Diaconi, Presbyteri, ac Subdiaconi insaniae suae ludibria exercere praesumunt. Mandamus, quatenus ne per huiusmodi turpitudinem Ecclesiae inquinetur honestas, praelibatam ludibriorum consuetudinem, vel potius corruptelam, curetis a vestris Ecclesiis extirpare.“

122) Concilium Trevirense prov. 1227, can. 6 (Hartzheim, III. S. 529): „item non permittant sacerdotes ludos theatrales fieri in Ecclesia, et alios ludos inhonestos.“

123) Synodus Dioecesana Ultrajectina 1293 can. 11 (Hartzheim IV. S. 17): „Item ludos theatrales, spectacula, et larvarum ostensiones in ecclesiis et cimeteriis fieri prohibemus.“

124) Cap. un. De vita et honestate clericorum, in VI° 3. 1: „Clerici, qui Clericalis ordinis dignitati non modicum detrahentes, seu joculatores seu goliardos faciunt aut bufones: si per annum artem illam ignominiosam exercuerint, ipso jure, si autem tempore breviori, et tertio moniti non resipuerint, careant omni privilegio Clericali.“

125) Can. 3 (Hartzheim IV. S. 167).

126) Synodus divecesana Wormatiensis 1316 III. (Hartzheim IV. S. 259): „Hinc est, quod considerantes illud, quod olim a praedecessoribus nostris causa devotionis ordinatum fuerat et statutum . . . nunc in ludibrium vertitur, et in ecclesia ludi fiunt theatrales, et non solum in Ecclesia intraducuntur monstra larvarum, verum etiam Presbyteri, Diaconi et Subdiaconi insaniae suae ludibria exercere praesumunt, facientes prandia sumptuosa et cum tympanis et cymbalis ducentes choreas per domos et plateas civitatis."

127) Synodus Eystettensis 1354 (Hartzheim IV. S. 371): „Insuper Clerici, qui Clericalis ordinis dignitati non modicum detrahentes, se joculatores seu histriones faciunt in publicis spectaculis per instrumenta musicalia, vel per quemqne alium modum exquisitum spectaculum suorum corporum in publico faciunt, si per duos menses artem illam ignominiam exercuerint, ut praedicitur, ab ingressu Ecclesiae et a Divinis noverint se suspensos."

128) Vesontione concilium 1480 Abs. VI (Hartzheim V. 509): „Turpibus et obscoenis spectaculis, aut confabulationibus ne intersint: quia corrumpant bonos mores colloquia prava. Minus ergo licebit spectacula ipsa exhibere, et histrionum habitu prodire in theatrum, fabulasque recitare scenicas."

129) Synodus Caminensis celebrata Stargardiae 1492 (Hartzheim V. 661): „Benedictus Ep. Caminiciensis . . . interdicit ebrietate sub poena duorum Ungaricorum florenorum, lusu alearum, usu degladiandi, lusuque scenibus in vestibus."

130) „Decretum de reformatione Caput I.: ‚statuit sancta synodus, ut quae alias a summis pontificibus, et a sacris conciliis de clericorum vita . . . ac simul de luxu, comessationibus, choreis, aleis, lusibus . . . copiose ac salubriter sancita fuerunt.'"

131) Decretum Gratiani c. 17. C. 6. qu. 1, c. 1 u. 2. C. 3. qu. 7, De regulis juris 87 in VI° 5. 12 („infamibus portae non pateant dignitatum").

132) Genée, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels. 1882, S. 34.

133) Genée, S. 33.

134) Valerius Anshelm VI. 107 (bei Baechthold, Nikolaus Manuel. Frauenfeld 1878, S. CXXXI; Grüneisen,

Nikolaus Manuel. Stuttgart 1837, S. 91): „Durch dis wunderliche und vor nie (als gotteslästerlich) gedachte anschouwungen ward ein gross volk bewegt, christliche friheit und bäbstliche knechtschaft ze bedenken und ze unterscheiden.“ Bullinger I. 360 (bei Baechthold ibid.): „Es hat ouch Niclas Manuel... zwei oder drei kunstliche spil wider das babstum gemacht, deren zwei zu Bern mit grosser frucht gespilt wurdend und warend, dass also der gemein burger wol an der rechten ler was.“

135) Goedeke, Grundriß II. § 159, S. 462.

136) Genée, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels, S. 191.

137) Historisch-diplomatisches Magazin für das Vaterland und angrenzende Gegenden I. 1781.

138) Bendixen, Das älteste Drama in Deutschland. Altona 1850.

139) Gedruckt von Hans Grünynger in Straßburg; vgl. Degen, Joh. Friedr., Versuch einer vollständigen Litteratur der deutschen Uebersetzungen der Römer. Altenburg 1794, I. S. 457.

140) Scenica progymnasmata: hoc est ludicra preexercitamenta 1498, von Hans Sachs 1531 als „Henno“ übersetzt (bereits die Ausgabe Magdeburg 1614 hat diesen Titel).

141) Ueber ihn Franz Spengler, Wolfgang Schmelzl. Wien 1883.

142) Goedeke und Tillmann, Schauspiele aus dem sechzehnten Jahrhundert I. 1868, S. XVIII.

143) Bärensprung, Materialen zu einer Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin in den Jahrbüchern des Vereins für Mecklenburg, Geschichte I. S. 84, 85; die bei Vormbaum, Die evangelischen Schulordnungen des XVI. Jahrhunderts, abgedruckte Güstrower Kirchenordnung vom Jahre 1552, welche auch von den Schulen handelt, enthält keine solche Bestimmung, wohl aber verfügt die daselbst mitgeteilte Güstrowsche Schulordnung vom Jahre 1662 (II. S. 597) die jährliche Aufführung einer Komödie des Terenz.

144) Vormbaum, Die evangelischen Schulordnungen des XVI. Jahrhunderts. Gütersloh 1860 I. S. 418: Magdeburger Schulordnung 1553 V.: „Comoediarum actiones putantur prodesse ad iustam audaciam in animis puerorum confirmandam.

Ac verum est prodesse, sed si recte et ad mediocritatem uti volueris. In Comoediis vicissitudo iucunda, ut alias latine, alias sermone vulgari exhibeantur. Ex Terentio latinae sumi possunt, ceteras nostri suppediant ... In nundinis Mauricii actio Comoediae latinae ... In nundinis Septuagesimae Comoedia vel Tragoedia."

145) Vormbaum I. S. 541, Brandenburger Schulordnung 1564 (verfaßt von Johann Garcäus): „Non improbamus hunc morem, ut semel in anno actio Comoediae alicuius observetur seu exhibeatur ... Et satis erit, semel atque interum agere et exhibere Comoediam coram Senatu, ministris verbi et civibus doctis. Ita enim decorae pronunciationi assuescunt pueri, et turbae conspectum non reformidare discent. Exercebunt ita et memoriam aliquo modo, et latine loquendi facultati aliquid hinc accedet."

146) Vormbaum I. S. 380, Nordhäuser Schulordnung 1583, III. 11: „Daher sollen alle Ferien .. abgeschafft seyn, bis auf folgende ... 7) In Fastnachten drei Tage, nicht um Fastnacht willen, sondern wegen den jährlichen Komödien, die man mit den Knaben anrichten soll, und auf diese Zeit spielen, eine lateinische aus dem Terentius und eine deutsche biblische, wozu der Rector bei Zeiten die Rollen unter die Primaner und Secundaner vertheilen muß. Er soll auch des Mittwochs zum Mittag Probe mit ihnen halten und sie abrichten, aber keine andere Schulstunde deshalb versäumen." IV. 6 (Vormbaum I. S. 382): „Der Bürgerschaft und ‚gemeinen Stadt' zu Ehren soll der Rector mit den Schulknaben jährlich auf die Fastnacht oder auf den nächsten Sonntag darnach eine lateinische Komödie spielen, und bisweilen eine deutsche dazu... die geistliche deutsche Komödie mag der Rector in der Kirche halten, die weltliche lateinische auf dem Tanzboden und dem offenen Markte, wo es sich schickt."

147) Luthers Tischreden, herausgegeben von Aurifaber. Eisleben 1566, Bl. 598; Ausgabe von Förstemann und Bindseil. Berlin 1848, IV. S. 592.

148) Luthers Briefe, Sendschreiben und Bedenken, herausgegeben von Wette und Seidemann, II. S. 626, Brief an Spalatin vom 17. Februar 1525.

149) Wette, III. S. 566, Brief an Nikolaus Hausmann vom 2. April 1530.

150) Genée, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels, S. 215.

151) Ratsprotokoll vom 31. Mai 1584, E. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. (Archiv f. Frankfurts Geschichte und Kunst, IX. 1882, S. 17).

152) Ratsprotokoll und Beschluß vom 23. März 1585, E. Mentzel, S. 18.

153) E. Mentzel, S. 17. Auch anderwärts finden wir gelegentlich schon Notizen, die auf das Auftauchen wandernder Schauspieler hinweisen. „Hans Jacob Iltefs“ von Straßburg, der 1584 in Nördlingen gebeten, „ein schön lustig und gaistlich schawspil vom reichen man und armen Lazaro“, das er „hin und wider bey fürsten und herrn, auch in stötten und märckten“ gehalten, während der Messe aufführen zu dürfen, wird wohl, wie der für 1582 nachgewiesene Balthasar Klein aus St. Joachimsthal und Jerg Wetzl von Augspurg (1583) ein Marionettenspieler gewesen sein; aber 1590 begehrte in Nördlingen „ein frembder“ „die historiam von dem reichenmann und armen Lasaro . . . auf dem dantzhaus als ain comoediam zu agieren“ (Trautmann, Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände der schwäbischen Reichsstädte im XVI. Jahrhundert, Archiv f. Litteraturgeschichte 1885, I. S. 68, 70).

154) Genée, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels, S. 127.

155) Ratsprotokoll und Beschluß vom 19. Februar 1583, E. Mentzel, S. 17.

156) Wie Genée für Nürnberg annimmt.

157) E. Mentzel, S. 17.

158) Klein, Geschichte des Dramas, IV. S. 155, 156.

159) Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France. Paris 1735. I. S. 198 f.

160) Ulrich von Richenthals Conciliums-Buch zu Costencz, Blatt 41, 42: „An sanct thimotheustag (24. Januar 1417) was an einem sunntag da lud der bischoff von lunders auss engellandt alle rät zu costencz in burckhart walhers hauss das vonn alltter hiess zuom hof zuo burgthor yecz czuo den guldin schwert bey sant laurenczen und gabe in diessmal in drey gericht yeglichs besunder mit acht essen halb vergüldet und halb versilbert unnd zwischen den essen machtent sy als unser frau gebar und josephen und die heyligen drey künig als sy

ir opffer prachtend und der stern wz guldin und gieng vor inen an einem sail und herodessen wie er den künigen nach sandt unnd wie er die kindlin ertödtet und das alles auff das kostlicheste mit kostlichem gewand und mit kostlicher geziert ... Am sunntag vor d'liechtmess do luod aber der selb bischof von lunders unsern herren den künig herczogen ludwigen Burggrafen fridrichen und siben bischoff unnd vil grafen ... und gab in noch ein kostlicher mal dann er vor den räten gegeben het un traib den schimpff mit unser frawen den heiligen drei küngen und mit herodes auch kostlicher dann vor" (mitgeteilt bei Grieshaber, Ueber die Osterſequenz. Karlsruhe 1844, Raſtatter Schulprogramm, S. 24; Textausgaben der Chronik Richenthals erſchienen 1483, 1536 Augsburg, 1575 Frankfurt a. M. Die Konſtanzer Handſchrift wurde 1869 von Wolf in photographiſcher Reproduktion veröffentlicht: „Chronik des Concils zu Conſtanz von Ulrich von Richenthal 1414—1418").

161) Schlager, J. E., Wiener Skizzen aus dem Mittelalter. Neue Folge 1839, S. 201 ff.

162) Sitzungsberichte der phil.-hiſtor. Klaſſe der kaiſerl. Akademie der Wiſſenſchaften in Wien (Sitzung vom 29. Januar 1851, S. 147 f.).

163) Devrient, Ed., Geſchichte d. deutſchen Schauſpielkunſt. I. 1848, S. 120, 149, 151.

164) Meißner, Die engliſchen Komödianten zur Zeit Shakeſpeares in Oeſterreich. Wien 1884.

165) Sitzungsberichte S. 155, 168.

166) Fürſtenau, Moriz, Zur Geſchichte der Muſik und des Theaters am Hofe der Kurfürſten von Sachſen. Dresden 1861, I. S. 69—72.

167) Heywood, Thomas, An Apology for Actors. London, printed by Nicholas Okes, 1642: herausgegeben von der Shakeſpeare-Society 1841, S. 40.

168) Cohn, Shakespeare in Germany in the XVIth and XVIIth Centuries. Berlin 1865, S. XXXI.

169) Cohn, ibid. S. XXVIII.

170) Ratsprotokoll und Ratsbeſchluß vom 30. Auguſt 1592, bei E. Mentzel, S. 23.

171) Ratsprotokoll und Beſchluß vom 28. Auguſt 1593, bei E. Mentzel, S. 24, 25.

172) Trautmann, Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände der schwäbischen Reichsstädte im XVI. Jahrhundert, im Archiv f. Litteraturgeschichte, XIII. 1885, S. 71.

173) Ratsprotokoll und Beschluß vom 27. September 1597, bei E. Mentzel, S. 37.

174) Soden, Franz Ludwig, Kriegs- und Sittengeschichte der Reichsstadt Nürnberg. I. 1860, S. 109 (Mulgraf).

175) Soden, ibid. S. 426 (Mühlgraff).

176) Soden, II. 1861, S. 442 (Mulgraf), III. 1862, S. 50, 129 (Mühlgraf).

177) Soden, II. S. 386 (Mulgraf).

178) Rommel, Neuere Geschichte von Hessen, II. S. 399, woselbst Mitteilungen aus dem Bericht des Leibarztes Hermann Wolf vom Jahre 1605; vgl. auch S. 414 ibid.

179) Soden, II. S. 430.

180) Soden, II. S. 442.

181) 1548 Titel 37. § 1, 1577 Titel 38. § 1 (Neue und vollständigere Sammlung der Reichsabschiede, 4 Tle. in 2 Bdn., Frankfurt 1747, II. S. 588 f., III. S. 379 f.).

182) Pachner v. Eggenstorff, Sammlung aller Reichsschlüsse, IV. Nr. 138.

183) Art. IV. Pachner, I. Nr. 334; vgl. Reichsgutachten vom 22. Juni 1731, Art. IV, Pachner, IV. Nr. 122 und „Neue und vollständigere Sammlung der Reichsabschiede", IV. Nr. 137.

184) Titel 1, § 2. Neue und vollständigere Sammlung der Reichsabschiede, II. S. 153.

185) II. Teil, Titel 8, § 280.

186) Vgl. Hase, Das geistliche Schauspiel, S. 292.

187) Vgl. Genée, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels, S. 283.

188) Faber, Verbot der Schauspiele unter Friedrich Wilhelm I. in „Beiträge zur Kunde Preußens". Königsberg, III. 1820, S. 76.

189) Nach Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, I. S. 386.

190) Devrient, I. S. 266.

191) Faber in den Beiträgen zur Kunde Preußens, III. S. 76, 77.

192) Devrient, II. S. 64.

193) Wlassack, Chronik des k. k. Hofburgtheaters, S. 104.

194) Plato, Ἀπολογία Σωκράτους Cap. 7: „Μετὰ γὰρ τοὺς πολιτικοὺς ᾖα ἐπὶ τοὺς ποιητὰς τούς τε τῶν τραγῳδιῶν καὶ τοὺς τῶν διθυράμβων καὶ τοὺς ἄλλους, ὡς ενταῦθα ἐπ᾽ αυτοφώρῳ καταληψόμενος ἐμαυτὸν ἀμαθέστερον ἐκείνων ὄντα. ἀναλαμβάνων οὖν αὐτῶν τὰ ποιήματα, ἅ μοι ἐδόκει μάλιστα πεπραγματεῦσθαι αὐτοῖς, διηρώτων ἂν αὐτούς, τί λέγοιεν, ἵν᾽ ἅμα τι καὶ μανθάνοιμι παρ᾽ αὐτῶν. αἰσχύνομαι οὖν ὑμῖν εἰπεῖν, ὦ ἄνδρες, τἀληθῆ· ὅμως δὲ ῥητέον. ὡς ἔπος γὰρ εἰπεῖν ολίγου αὐτῶν ἅπαντες οἱ παρόντες ἂν βέλτιον ἔλεγον περὶ ὧν αυτοὶ ἐπεποιήκεσαν. ἔγνων οὖν καὶ περὶ τῶν ποιητῶν ἐν ολίγῳ τοῦτο, ὅτι οὐ σοφίᾳ ποιοῖεν ἃ ποιοῖεν, αλλὰ φύσει τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες, ὥσπερ οἱ θεομάντεις καὶ οἱ χρησμῳδοί· καὶ γὰρ οὗτοι λέγουσι μὲν πολλὰ καὶ καλά, ἴσασιν δὲ οὐδὲν ὧν λέγουσι. τοιοῦτον τί μοι ἐφάνησαν πάθος καὶ οἱ ποιηταὶ πεπονθότες· καὶ ἅμα ᾐσθόμην αὐτῶν διὰ τὴν ποίησιν οἰομένων καὶ τἆλλα σοφωτάτων εἶναι ἀνθρώπων, ἃ οὐκ ἦσαν." „Von den Staatsmännern gieng ich nemlich zu den Dichtern, den Trauerspieldichtern, den Dithyrambendichtern und den anderen, um mich in flagranti überweisen zu lassen, ich verstehe weniger als sie, nahm jene ihrer Dichtungen vor, die sie mir am sorgfältigsten gemacht zu haben schienen, und befragte sie, was sie eigentlich in ihnen hätten sagen wollen, um bei der Gelegenheit auch etwas von ihnen zu lernen. Ich schäme mich fast, meine Herren, die Wahrheit zu sagen, sie muß aber heraus: fast alle Anwesenden sprachen besser über das, was jene bedichtet hatten, als sie selbst. So kam ich bald auch bei den Dichtern dahinter, daß sie ihre Dichtungen nicht mit dem Verstande machen, sondern aus einem gewissen natürlichen Instinkte und in einer höheren Begeisterung, in der Art der Weissager und Orakelverkünder, die ja auch viel Schönes sagen, aber von dem, über was sie reden, doch nichts wissen. So schien es sich mir nun auch mit den Dichtern zu verhalten, und zugleich mußte ich zur Erkenntnis gelangen, daß sie sich wegen ihrer Dichtergabe auch in anderen Sachen für die allergescheidtesten Menschen hielten, was sie doch keineswegs waren."

195) Tacitus, Annales I. 16: „Erat in castris Percennius quidam, dux olim theatralium operarum, dein gregarius miles, procax lingua et miscere coetus histrionali studio doctus."

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.